COPERTA DE PETRE HAGIU

ION HOBANA

Literatura de anticipație

AUTORI, CĂRȚI, IDEI

II



1986
EDITURA EMINESCU
București, Piața Scînteii

SUB ZODIA MISTIFICĂRII ȘI A SPERANȚEI

Asemeni arheologilor care se înfruntă pe tema cronologiei lungi sau scurte a dinastiilor faraonice, exegeții *science fiction*-ului consideră fie că genul „a existat întotdeauna" (49. p. 7), fie că el s-a născut, în 1947, în Statele Unite și, în 1950, în Franța lăsînd deoparte „lista tradițională a precursorilor" (55). Între aceste opinii extremiste se situează aprecierile mai moderate pe care le-am amintit cu alte prilejuri. Iar eu continui să cred că fenomenul supus cercetării noastre a apărut în prima jumătate a secolului al 19-lea, cînd revoluția industrială și avîntul consecutiv al științei și tehnicii au generat impulsul necesar și publicul receptiv la reflectarea cu mijloacele artei, a implicațiilor acestui proces. Dar cine anume a izbutit să cristalizeze tendințele exprimate parțial și în opere anterioare, să organizeze elementele anticipative izolate în structuri coerente, să formuleze cu limpezime intenții programatice întîlnite într-un stadiu embrionar ?

Pentru Brian Aldiss, nu încape îndoială că „*science-fiction*-ul s-a născut în inima și în creuzetul mișcării romantice engleze aflate în exil în Elveția, cînd soția poetului Percy Bysshe Shelley a scris *Frankenstein* sau *Prometeul Modern*" (1, p. 3). O aserțiune ale cărei temeiuri mi se par a fi discutabile. Să ne amintim subiectul romanului, publicat în 1818. După ce studiază chimia, fiziologia, anatomia, Victor Frankenstein reușește să descopere „secretul vieții", devenind capabil „să însuflețească materia neanimată". El creează o ființă umană, un gigant și „într-o întunecată noapte de noiembrie", utilizează „instrumentele apte să insufle scînteia vieții". Experiența reușește, dar Frankenstein, oripilat de înfățișarea făpturii monstruoase, o abandonează...

Mă opresc aici, tot ceea ce urmează neavînd nici o legătură cu anticipația științifică. Dar au vreo legătură cele cîteva notații pe care le-am reprodus ? Încercînd să le justifice inconsistența, Mary Shelley recurge la un subterfugiu : Frankenstein nu-i împărtășește teribilul secret salvatorului său, Robert Walton, fiindcă, spune el, „Nu vreau să vă îndrept, neexperimentat și ardent cum eram eu atunci, spre o prăbușire sigură". Procedeul operează exclusiv în planul convenției literare, nesatisfăcînd apetitul de verosimilitate al *science fiction*-ului. În definitiv, experimentul nu se deosebește de cel prin care alchimiștii susțineau că dau viață unor homunculuși decît prin absența detaliilor — atît de abundente, de pildă, la Paracelsus. Faptul este recunoscut, indirect, chiar de autoare, în *Introducerea* la ediția din 1831 a romanului. Referindu-se la discuțiile dintre Byron și Shelley care i-au sugerat pretextul pseudo-științific, ea scrie : „Se vorbea despre experiențele doctorului Darwin (nu despre ceea ce a făcut cu adevărat, ci — asta potrivindu-se mai bine scopului meu — despre ceea ce se spunea că ar fi făcut). Erasmus Darwin ar fi ținut într-un borcan de sticlă o bucățică de fidea pînă cînd, datorită cine știe cărui proces extraordinar, ea ar fi început să se miște. Desigur, nu astfel se va ajunge la crearea vieții. Dar poate că n-ar fi imposibilă reanimarea unui cadavru, galvanismul a adus dovezi în acest sens ; poate că părțile din care este alcătuită o ființă ar putea fi plămădite, puse laolaltă și înzestrate cu căldura vieții." Nu e de mirare că, delimitîndu-se de unele scrieri anterioare, în a căror sferă categorială își plasează totuși „romanțurile științifice", H. G. Wells constata : „Chiar Frankenstein recurge la un hocus-pocus magic pentru a însufleți monstrul său artificial" (90).

Un hocus-pocus magic... Cum să ne explicăm atunci afirmația lui Brian Aldiss care a declanșat riposta de mai sus ? Cred că Mark Rose a pus degetul pe rană conchizînd, în legătură și cu alte încercări de a extinde aria temporală a genului : „...etichetînd, să zicem, *Frankenstein* ca *science fiction,* recompunem textul retroactiv, sub influența unei idei generice care nu a prins viață decît după ce el a fost scris" (42, p. 5). În ceea ce mă privește, împărtășesc opinia potrivit căreia ideea generică a prins viață în opera lui Edgar Allan Poe.

Poate cei dintîi care au înţeles că scriitorul american este un novator şi în acest domeniu * au fost Edmond şi Jules de Goncourt. Într-o însemnare din celebrul lor *Jurnal,* datată 16 iulie 1856, ei constatau: „După ce l-am citit pe Poe. Ceva ce n-a văzut critica, o lume literară nouă, semnele literaturii secolului 20. Miraculosul ştiinţific, subiectul urmînd regula lui A + B; o literatură maladivă şi lucidă. Abandonarea poeziei; imaginaţie întemeiată pe analiză: Zadig judecător de instrucţie, Cyrano de Bergerac elev al lui Arago. Ceva care ţine de monomanie. — Lucrurile avînd un rol mai important decît oamenii; iubirea cedînd locul deducţiilor şi altor surse de idei, de fraze, de expunere şi de interes; temeiul romanului deplasat şi transportat de la inimă la cap şi de la pasiune la idee: de la dramă la soluţie" (97, p. 256-257). În 1856, Baudelaire publicase în „Le Pays" traducerile mai tuturor povestirilor care îndreptăţesc, în bună măsură, aceste observaţii. Limitîndu-ne la „miraculosul ştiinţific", iată titlurile în cauză, în ordinea apariţiei: *Farsa cu balonul, Incomparabila aventură a unui anume Hans Pfaall, Manuscris găsit într-o sticlă, O poveste din Munţii Colţuroşi, Scurtă discuţie cu o mumie, Convorbirea dintre Eiros şi Charmion.* Să vedem care sînt raţiunile orientării lui Poe către o nouă modalitate de cunoaştere şi transfigurare a realităţii.

Nesocotirea influenţei unor întîmplări semnificative alterează înţelegerea procesului intim al creaţiei, nu mai puţin decît exacerbarea acestei influenţe. Vom respinge, desigur, tentativa de a stabili o corespondenţă exactă între viaţa şi opera lui Poe, aşa cum procedează Marie Bonaparte (4). Dar nu vom nega faptul că pasiunea scriitorului pentru astronomie îşi are sorgintea nu numai în lecturi sau în prezenţa meteorică la cursurile Universităţii din Virginia, ci şi în contemplarea cerului înstelat prin micul telescop de pe veranda casei din Richmond în care şi-a petrecut o bună parte a copilăriei şi adolescenţa. După fireştile metafore celeste din volumul de debut *Tamerlan şi alte poeme* (1827), această înclinaţie

* Prin *Crimele din Rue Morgue, Misterul Mariei Roget, Scrisoarea furată,* Poe a pus bazele literaturii poliţiste.

se exprimă plenar în *Al Aaraaf* * (1829), considerat de Vincent Buranelli drept „primul exemplu la Poe de amestec al științei cu poezia" (7, p. 133). Nota însoțitoare a poemului precizează : „Tycho Brache a descoperit o stea a cărei strălucire a întrecut-o, la un moment dat, pe aceea a lui Jupiter — pentru ca apoi să se îndepărteze și să nu mai poată fi văzută cu ochiul liber". Supernova din 1572 este metamorfozată de Poe într-o planetă rătăcitoare, populată cu îngeri și cu muritori excepționali, ca Angelo. Exactitatea formulărilor din notă poate fi regăsită în *Hans Pfaal* (iunie 1853), eroul dizertînd în legătură cu distanța de la Pămînt la Lună, evoluția cometei Enche, lumina zodiacală, aspectul Pămîntului văzut din Cosmos, etc. Permanența preocupării, evidențiată și de alte texte *(Puterea cuvintelor, Revelație mesmerică, Convorbirea dintre Eiros și Charmion, Mellonta Tauta),* este dovedită de apariția în 1848, deci cu un an înaintea morții scriitorului, a eseului *Evrika,* amplă viziune cosmologică apreciată, cum vom vedea, ca o prefigurare a teoriilor moderne.

Biografia lui Poe ne oferă numeroase alte chei pentru interpretarea unor obsesii benefice. Relatările fratelui său mai mare, William Henry Leonard Poe, marinar de cursă lungă, i-au trezit interesul pentru mediul în care se desfășoară aventurile macabre și mirifice din *Manuscris găsit într-o sticlă, Povestea lui Arthur Gordon Pym, O coborîre în Maelstrom.* Plimbările din timpul studenției au fost fructificate în *O poveste din Munții Colțuroși,* iar insula Sullivan, unde scriitorul și-a făcut stagiul militar, a devenit teatrul evenimentelor din *Cărăbușul de aur* și punctul de sosire al „Victoriei" din *Farsa cu balonul.* Pentru a încheia această discuție care ar putea fi continuată pe multe pagini, să mai notăm doar că, într-o recenzie din ianuarie 1837 la cartea lui J. N. Reynolds, *Expediție în Marea Sudului,* Poe salută intenția autorului de a ajunge la Pol ; peste un an, Arthur Gordon Pym realiza, la capătul unui tragic periplu, această intenție ; iar în 1849, pe patul morții, Poe avea să repete, fără odihnă, „Reynolds... Reynolds..." : exploratorul se pregătea să pornească din nou spre ținta sa încă inaccesibilă... De altfel, Poe însuși scrie undeva : „Supoziția că

* Numele unei zone situate între cer și iad, în religia mahomedană.

opera unui autor ar fi un lucru separat de persoana autorului este, cred, nefondată“ (cf. 16, p. 25).

Astronomia este departe de a fi singura disciplină care-şi exercită seducţia asupra scriitorului. Spirit aflat într-o perpetuă efervescenţă, el urmăreşte cu un ochi atent progresele înregistrate în cele mai diferite domenii, de la medicină la agricultură şi de la aerostatică la arheologie. Într-un articol apărut la 18 decembrie 1839, în „Alexander's Weekly Messenger“, Poe exaltă „înaintarea rapidă a invenţiilor“ — şi printre subiectele pe care le va aborda în aceeaşi publicaţie sau în altele figurează dagherotipul, „cel mai important şi poate cel mai extraordinar triumf al ştiinţei moderne“, un telescop uriaş, ghidropa ca mijloc de dirijare a baloanelor, un nou procedeu de pavare a străzilor, descoperirea unei noi planete, metoda anastatică de reproducere a unei tipărituri etc. Ziaristul dovedeşte un nivel de informare net superior celui al confraţilor săi şi un incontestabil talent de popularizator. Scriitorul încorporează în chip fericit informaţiile acumulate, chiar dacă Jean-Jacques Bridenne afirmă, cu oarecare îndreptăţire : „În ceea ce priveşte ştiinţele fizice şi naturale, ceea ce cunoaşte cel mai bine (cel mai puţin nesatisfăcător, ar spune detractorii săi) sînt ipotezele, ceea ce reţine şi utilizează sînt punctele cele mai originale şi mai discutate“ (65). O circumscriere care contribuie fără voie la definirea unui principiu. Pentru că rampa de lansare a fanteziei se situează nu pe terenul lipsit de accidente al datelor verificate, indubitabile, ci în acea ţară a nimănui în care ideile îndrăzneţe, uneori iconoclaste la adresa dogmelor ştiinţifice, îşi aşteaptă dreptul la viaţă sau la uitare. E adevărat că nepotolita sete de cunoaştere a lui Poe se exercită sporadic şi în direcţii lipsite de orice perspectivă, cum ar fi alchimia, astrologia, chiromanţia, frenologia. Dar scriitorul este preocupat mai ales de cîteva dintre marile visuri ale timpului său : dezlegarea enigmei polare, dirijarea aerostatelor, zborul dincolo de limitele gravitaţiei terestre.

În 1833, Poe participă cu şase povestiri la concursul lansat de „The Baltimore Saturday Visiter“. Unul dintre cei trei membri ai juriului, John H. B. Latrobe, avea să mărturisească, mai tîrziu, puternica impresie produsă de

lectura lor : „Logica și imaginația se uneau cu o rară consecvență..." Este ceea ce se poate spune și despre *Manuscris găsit într-o sticlă*, căruia i-a fost decernat premiul, în valoare de cincizeci de dolari. După un debut tributar canoanelor aventurii maritime, acțiunea basculează în insolit și fantastic. Naratorul ajunge pe o imensă navă, purtată cu o viteză înspăimîntătoare de uragan și de un curent submarin, „dacă poate fi numit astfel un puhoi care gonește mugind și urlînd printre albele ghețuri, dînd naștere spre sud unui tunet mai puternic decît cel al unei cascade prăbușindu-se vertical". Goana continuă, către Polul Sud, pînă ce „gheața se dă în lături, la dreapta și la stînga și începem să ne rotim vertiginos în uriașe cercuri concentrice, în interiorul unui amfiteatru gigantic (...) Cercurile se micșorează rapid, plonjăm nebunește în centrul vîrtejului și, printre mugetele, urletele, tunetele oceanului și ale furtunii, corabia — o! doamne! — se clatină și se scufundă". Într-o notă finală adăugată la tipărirea în volum a povestirii, Poe declară că, la mulți ani după apariția ei în „The Baltimore Saturday Visiter", a aflat despre hărțile lui Mercator în care „se vede cum oceanul se repede prin patru guri în Golful Polar (nordic), ca să fie înghițit în măruntaiele pămîntului..."

Să fi izbutit această încercare de a-i îndrepta pe cititori spre o pistă falsă? În 1833, publicul american era familiarizat cu teoria lui John Cleves Symmes, expusă în 1818, într-un opuscul „științific" intitulat *Teoria sferelor concentrice a lui Symmes care demonstrează că Pămîntul e gol pe dinăuntru, locuibil și cu largi deschideri la Poli*. Ca un ecou pe tărîmul belestristicii, Căpitanul Adam Seaborn (pseudonimul lui Symmes?) publicase, în 1820, romanul *Symzonia*. Vasul lui Seaborn, „Explorer", pătrunde în interiorul globului pe la Polul Sud; echipajul întîlnește animale stranii și o civilizație sui generis, revenind la suprafață în... China. În 1823, cînd Symmes a cerut Congresului să finanțeze o expediție care să-i verifice teoria, moțiunea depusă a întrunit douăzeci și cinci de voturi. Iar peste zece ani, această ipoteză fantezistă fecundează imaginația lui Poe, cîști-

gîndu-și astfel dreptul la dăinuire. * O aluzie la teoria lui Symmes poate fi întîlnită și în *Hans Pfaall.* Cînd balonul se află la mare înălțime deasupra zonei arctice, eroul observă că suprafața banchizei „devine *concavă* și sfîrșește chiar la pol într-o cavitate circulară, cu marginile bine definite." În sfîrșit, antepenultima frază a *Povestirii lui Arthur Gordon Pym* (1838) sună astfel: „Și atunci ne-am prăbușit în îmbrățișarea cascadei, în care o spărtură s-a deschis de la sine pentru a ne primi".

După ce i-a fost decernat premiul pentru *Manuscris găsit într-o sticlă,* Poe a mulțumit personal fiecăruia dintre membrii juriului. Același Latrobe își va aminti cum a decurs vizita: „L-am întrebat dacă era angajat în vreo activitate literară. Mi-a răspuns că lucra la *O călătorie în Lună* și s-a lansat îndată într-o dizertație care părea dinainte pregătită despre legea gravitației, înălțimea atmosferei Pămîntului și capacitățile baloanelor... apoi, vorbind la persoana întîi, el începu călătoria... părăsind Pămîntul și fiind din ce în ce mai animat, își descria senzațiile, pe măsură ce urca mai sus și mai sus !... acolo unde atracția Lunii o întrecea pe cea a Pămîntului, se producea o bruscă răsturnare a nacelei și o mare tulburare printre ocupanții ei. Între timp, devenise atît de agitat, vorbea atît de repede, gesticulînd, încît atunci cînd s-a petrecut răsturnarea și a bătut din palme și din picior, pentru a sublinia momentul, am simțit că mă înalț împreună cu el..." Mărturia este de două ori semnificativă, atestînd nu numai cunoștințele științifice ale scriitorului, ci și implicarea lui emoțională. Dar discuția cu Latrobe a avut loc într-un stadiu înaintat al elaborării povestirii, de vreme ce știm că Poe intenționase să descrie peisajele lunare văzute printr-un „telescop extraordinar" și că renunțase din pricina „dificultăților op-

* ...cum demonstrează și reapariția ei în lucrarea lui W. F. Lyons, *Globul găunos* (1868), în care Symmes nici nu este menționat. Peste mai bine de un secol, stimulat probabil de succesul de public al speculațiilor pseudo-științifice, Raymond Bernard avea să publice *Pămîntul găunos — Cea mai mare descoperire geografică din întreaga istorie,* Paris, 1971. Semnalez și romanul din 1985 al lui Richard Lupoff, *Circumpolar :* într-un univers paralel, Pămîntul are forma unui tor ; partea sudică este bogată în teritorii neexplorate ; mai multe echipaje aviatice își dispută premiul rezervat celui dintîi care va traversa aceste teritorii, de la ecuator pînă la „gaura lui Symmes".

tice“ ale construirii unui asemenea instrument, ceea ce ar fi făcut neverosimilă „orice ficțiune avînd ca bază telescopul“. Este însă mai verosimilă soluția aerostatică ? Alfred Colling se întreabă chiar dacă „Poe, la vremea aceea, putea să discearnă cît de puerilă era concepția sa : explorarea Lunii în balon, în raport cu știința modernă“ (12, p. 95). O lectură atentă a povestirii ar fi arătat că scriitorul era pe *deplin conștient* de inadecvarea mijlocului de locomoție cosmică ales. Tocmai de aceea utilizează el unele fenomene astronomice ca argumente, evident falacioase, în sprijinul „teoriei“ că pretutindeni, în sistemul solar, există o atmosferă rarefiată dar „asemănătoare, ***în esența ei,*** cu aceea de la suprafața Pămîntului“. Prezența acestei atmosfere ar face posibile ascensiunea continuă a balonului și, apoi, alunizarea, ca și condensarea aerului necesar respirației.

La apariția în „The Southern Literary Messenger“, povestirea a fost rebotezată *Hans Phaall* (sic), poate și pentru că *O călătorie în Lună* era titlul unui roman anterior al lui Joseph Atterley. Textul este saturat cu noțiuni științifice reale și imaginare. Procedeul face parte din strategia narativă a lui Poe, teoretizată în „Apendice“ la versiunea revizuită din 1840. Un spațiu larg este rezervat aici analizei foiletonului publicat de Richard Adams Locke în „The New York Sun“, în august 1835. Intitulat *Mari descoperiri astronomice,* foiletonul era prezentat ca fiind o relatare a observațiilor efectuate de John Herschel la Capul Bunei Speranțe, cu un telescop perfecționat. Iritat de succesul acestei farse gazetărești *, Poe îi scria, la 11 septembrie, lui John P. Kennedy, un alt membru al juriului care premiase *Manuscris găsit într-o sticlă* : „Ați citit *Descoperiri în Lună ?* Nu vi se pare că textul e inspirat, în linii mari, de *Hans Pfaall ?* E foarte ciudat, dar cînd mi-am propus mai întîi să scriu o poveste despre Lună, ideea *Descoperirilor telescopice* mi-a venit de la sine — și am abandonat-o ulterior. Am vorbit totuși despre ea fără reținere, și multe detalii și observații aparent neînsemnate mă fac să fiu convins că ideea mi-a fost furată“. Să ne întoarcem însă la „Apendice“, care începe prin a aminti să *Hans Pfaall* a apărut înaintea farsei lui Locke, subliniind apoi deficiențele aces-

* ...cunoscută astăzi tocmai ca *Farsa cu Luna.*

teia din urmă. Trecînd peste amănunte, iată o concluzie care pregătește expunerea profesiunii de credință a lui Poe : „Întrucît mult mai multe persoane au fost trase pe sfoară de *Farsa cu Luna* decît cele dispuse să *o mărturisească, ne putem oferi aici o mică* distracție pentru a arăta de ce nimeni n-a recunoscut că a fost înșelat (...) Într-adevăr, oricît de bogată ar fi imaginația cheltuită cu această ingenioasă ficțiune, ea este lipsită de o bună parte din forța pe care i-ar fi dat-o o mai scrupuloasă atenție acordată faptelor și analogiei generale. Că publicul a fost indus în eroare, fie și pentru o clipă, este doar o dovadă a marii ignoranțe atît de obișnuită cînd e vorba despre subiecte de natură astronomică." Cu alte prilejuri, scriitorul nu ezită să semnaleze manifestările acestei ignoranțe și în operele unor confrați. În *Marginalia,* el reproduce un pasaj dintr-o carte a lui William Gilmore Simms — citez doar esențialul : „...stelele și constelațiile, contemplate pentru prima oară în lumea nouă de locuitorii lumii vechi..." — pe care-l comentează astfel : „Or, dacă prin lumea veche se înțelege Orientul iar prin lumea nouă Occidentul, nu mai înțeleg nimic. Care sînt stelele vizibile într-o lume, fără să fie la fel de vizibile în cealaltă ?" (XLV). În însemnarea imediat următoare, o strofă dintr-un poem al lui Samuel Taylor Coleridge, în care se precizează că Soarele era „Nu mai mare decît Luna", este amendată fără ocolișuri „Diametrul aparent al Lunii este totdeauna mai mare decît cel al Soarelui. E posibil ca poetul să ignore acest fapt ?" (XLVI)

Pentru a demonstra noutatea concepției sale, Poe întreprinde, în „Apendice", o trecere în revistă parțială și nu foarte obiectivă a lucrărilor anterioare, înrudite în ceea ce privește tematica și utilizarea unor date științifice. Utopia lui Cyrano de Bergerac, *Statele și imperiile Lunii,* i se pare a fi „cu totul lipsită de sens", iar prima aventură cosmică americană, *O călătorie în Lună* de Joseph Atterley, o carte în care „*mijloacele* săvîrșirii călătoriei sînt (...) deplorabil de prost concepute". * De o

* Calificativul se datorează, poate și faptului că Joseph Atterley era pseudonimul lui George Tucker, profesor de etică la Universitatea din Virginia, pe care Poe a fost nevoit s-o părăsească în 1827, anul apariției romanului, neputînd să-și plătească datoriile contractate la jocul de cărți.

mai bună apreciere se bucură *Omul în Lună* al lui Francis Godwin. Marjorie Hope Nicolson ne asigură că Poe citise versiunea franceză din 1647, apărută fără numele autorului, neștiind că „textul original era englezesc" (33, p. 239). Oricum, *Omul în Lună* este calificată drept „o stranie și destul de ingenioasă cărțulie" care, lăsînd de-o parte unele erori, oferă „o mostră naivă a noțiunilor astronomice curente ale timpului". Noțiuni astronomice curente, împrumutate din *Tratatul de astronomie* al lui Friedrich Wilhelm Herschel, sînt utilizate și de Poe, urmărindu-se efectul mărturisit în amintita profesiune de credință cu care își încheie succinta panoramă : „În aceste diferite *brochures,* * scopul este totdeauna satiric, tema fiind descrierea moravurilor lunare comparativ cu cele ale noastre. În nici una nu există vreo încercare de a înfățișa în mod plauzibil detaliile călătoriei înseși. Autorii par, în fiecare caz, cu totul neinformați în materie de astronomie. În *Hans Pfaall* intenția este originală întrucît constituie un efort către *verosimilitate* în aplicarea principiilor științifice (atît cît o îngăduie natura stranie a subiectului) la călătoria de la Pămînt la Lună".

Se impun cîteva reflecții. Minimalizarea „scopului satiric" pare să fie un ecou întîrziat și indirect al frustrării provocate de apariția foiletonului din „The New York Sun". Pentru că Poe intenționa să înfățișeze și aventurile selenare ale lui Hans Pfaall, după cum reiese din recenzia sa la farsa lui Locke : „Citind povestea Lunii pînă la capăt și constatînd că ea dezvoltă toate elementele importante din *Hans Pfaall,* am lăsat ca acesta din urmă să rămînă neterminat. Scopul principal pe care l-am urmărit ducîndu-mi eroul pe Lună era de a-i oferi prilejul de a descrie peisajul lunar, dar mi-am dat seama că el ar fi putut să adauge foarte puțin la relatarea minuțioasă și autentică a lui Sir John Herschel". Finalul povestirii întărește afirmațiile lui Poe : eroul promite să comunice lucruri mult mai importante decît amănuntele călătoriei, dacă va fi iertat pentru uciderea creditorilor săi. Printre aceste lucruri sînt enumerate „obiceiurile, purtările, așezămintele politice", ceea ce înseamnă că satira n-ar fi lipsit din plănuita continuare, așa cum nu lipsește, de altfel,

* În franceză.

nici din textul pe care-l cunoaștem, exercitîndu-se însă asupra tîrgoveților din Rotterdam. Cît despre „efortul către *verosimilitate* în aplicarea principiilor științifice“, el reprezintă una dintre constantele *science fiction*-ului sau măcar ale tendinței sale majoritare. Maurice J. Bennett susține că Poe nu inovează în această privință nici măcar în teoretizarea procedeului, referindu-se la *Istoria adevărată* a lui Lucian din Samosata (secolul II al erei noastre) : autorul grec înșiră printre atracțiile textului său „verosimilitatea cu care descriu lucruri complicate“ (60). Dar despre ce principii științifice poate fi vorba în cazul corăbiei lui Lucian, ridicată în văzduh de o trombă și purtată astfel pînă în Lună ? Bennett pare să confunde verosimilitatea specifică genului nostru cu verosimilitatea situațiilor, întîmplărilor, comportării personajelor, fără de care nu poate fi vorba despre o operă literară autentică. Poe însuși utilizează noțiunea și în această a doua accepție. Într-un articol consacrat *Vieții și aventurilor lui Robinson Crusoe* (ianuarie 1836), el exaltă „puternica magie a verosimilității“. Iar în recenzia la romanul *Sheppard Lee* (septembrie 1836), teoretizează „arta de a întrebuința o infinitate de tehnici care dau verosimilitate narațiunii“.

Cel puțin încă o aserțiune a lui Bennett solicită atenția noastră uimit-dezaprobatoare. Continuînd să conteste rolul atribuit de Poe lui *Hans Pfaall*, modernul Zoil încearcă să ne convingă că „Din perspectiva realizărilor cosmonautice ale secolului 20, călătoria lui Pfaall cu balonul poate fi socotită cu greu mai «științifică» decît zborul lui Domingo Gonsales * într-o mașină purtată de gîște care se duc să ierneze pe Lună“. Cu astfel de sofisme se poate demonstra orice, dacă adresanții sînt dispuși să renunțe la cenzura unei logici nu neapărat foarte subtile. Pentru că balonul își demonstrase capacitățile ascensionale — Poe se referă la „expediția aeronautică a lui Gay-Lussac și Biot“ — iar ipoteza existenței unei atmosfere rarefiate în întregul sistem solar, ipoteză evident fantezistă, întemeiată pe interpretarea *pro domo sua* a unor observații astronomice reale, conferă povestirii

* Eroul cărții mai sus citate a lui Francis Godwin.

aura de credibilitate necesară. * Nu altfel aveau să procedeze Jules Verne, eludînd cu bună știință obstacolul insurmontabil, dat fiind mijlocul ales (obuzul lansat de tunul uriaș), al accelerației ; sau H. G. Wells, imaginînd un ecran gravitațional care presupune crearea energiei din nimic, ceea ce contravine principiului lui Carnot. E adevărat că, așa cum arată Jacques van Herp, „toate ipotezele au dreptul la viață, inclusiv cele mai extravagante, ceea ce contează fiind rigoarea și coerența dezvoltării propuse de autor" (19, p. 312). Rigoarea și coerența nu se pot exercita însă atunci cînd mijlocul „științific" de propulsie este un atelaj de gîște care migrează pe Lună.

Efortul către verosimilitate în aplicarea principiilor științifice poate fi sesizat, într-un stadiu embrionar și în operele unor precursori ai *science fiction*-ului : Cyrano de Bergerac (mașinăria cu brîuri de rachete din *Statele și imperiile Lunii*, cutia cu icosaedru din *Statele și imperiile Soarelui)*, Swift (insula zburătoare magnetică din *Călătoriile lui Gulliver)*, Casanova (batiscaful avant la lettre din *Icosameron)*. Dar ceea ce era sumar și episodic devine, la Poe, esențial în susținerea ideii dominante. Edificator este și un text apărut la 13 aprilie 1844, în „The New York Sun", sub titlul *Știri senzaționale prin expres, via Norfolk !* Descrierea amănunțită a balonului-dirijabil „Victoria" și a evoluției sale, în timpul imaginarei traversări a Atlanticului, creează climatul necesar pentru a-l face pe cititor să accepte extrapolarea îndrăzneață a realizărilor timpului. De altfel, scriitorul era la curent cu progresele aerostaticii și publicase un articol despre planurile unui aeronaut contemporan, Charles Green, de a înfăptui zborul transatlantic. El citise jurnalul de călătorie al unui alt cunoscut balonist, Monck Mason, care devine, în povestire, constructorul „Victoriei". Elementele împrumutate din diferite surse sînt integrate organic în fluxul narațiunii, fără să dea nici o clipă impresia că ar fi corpuri străine. Concizia și limpezimea frazei, gradația, suspensia conferă noblețe detaliilor, fă-

* Ceea ce nu se întîmplă în cazul romanului lui Charles Guyon, *Călătorie pe planeta Venus* (1888) : balonul parcurge 100.000.000 de kilometri în vid fără ca autorul să propună vreo explicație cît de cît acceptabilă.

cîndu-le să concure la impresia de ansamblu. Cuvinte ca *lest, nacelă, elice, ghidropă* dobîndesc valențe poetice, întreținînd mirajul nemaipomenitei aventuri. Efectul artistic se datorează și mixajului abil al vocilor narațiunii. După o scurtă introducere, atribuită unui redactor al lui „The New York Sun", acesta lasă locul corespondentului din Charleston al ziarului, care prezintă balonul, în temeiul datelor furnizate de aeronauți. Urmează jurnalul lui Monck Mason, cu *post-scriptum*-urile scriitorului Harrison Ainsworth, aflat la bord, pentru ca redactorul să intervină din nou, în final. Între două mostre de stil gazetăresc, însemnările sobre ale aeronautului alternează cu dezlănțuirile lirice ale scriitorului la modă, fragmentele fiind îmbinate cu precizie de ceasornicar de înaltă clasă.

Ideea navigației dirijate a aparatelor mai ușoare ca aerul, care a obsedat generații întregi de inventatori, nu se află aici la prima sa întruchipare imaginară. Louis-Sébastien Mercier îi dedica un capitol al utopiei *Anul 2440* (ediția din 1786), rezumîndu-se însă la astfel de accente retorice : „Ușurința și ignoranța declaraseră : «Omul nu va putea niciodată să se miște după voia sa în acest element atît de mobil și lipsit de orice punct de sprijin». [...] Dar ignoranța și ușurința au suferit o dezmințire formală [...] Din înaltul văzduhurilor supuse, din mijlocul vînturilor impetuoase, respectînd busola și cîrma sa, Fizicianul putea acum să strige : «Toate artele și toate științele s-ar fi întors în neant dacă s-ar fi dat crezare concepțiilor tale mărunte și tîrîtoare, mizerabil negativist, vino, urcă, îndrăznește să dai ocol globului împreună cu mine sau rămîi înlănțuit de bulgărele de țărînă pe care te-ai născut...»". Poe * în schimb, folosește întreg arsenalul relatării unei experiențe științifice. El ne informează, prin pana corespondentului din Charleston, că domnul Monck Mason „s-a gîndit să aplice principiul șurubului lui Arhimede la navigația aeriană", construind un fel de elice multiplă. Prin rotirea manuală a elicei, aerostatul elipsoidal poate fi propulsat cu viteze variabile, direcția zborului fiind asigurată de o cîrmă. În stu-

* ...care cunoștea *Anul 2440*, după cum reiese dintr-o notă de subsol la povestirea *Metzengerstein* (1832) și din *Marginalia* : „... e o carte care te face să gîndești" (CXXVII).

diul *Edgar Poe și operele sale,* Jules Verne consideră că „mijloacele mecanice indicate de Poe, șurubul lui Arhimede, care servește drept propulsor și cîrma, sînt absolut insuficiente pentru a dirija un balon“ (20, p. 199). Partizan declarat al aparatelor de zbor mai grele ca aerul, el afirmase cu un an înainte, prin intermediul doctorului Fergusson din *Cinci săptămîni în balon* (1863) : „Nu cred că se va ajunge ca baloanele să fie conduse. Trebuie căutat altceva. De pildă, dacă un balon nu poate fi dirijat, măcar să fie menținut în curenții atmosferici prielnici.“ Poe folosise și acest artificiu în *Mellonta Tauta* (1849), dar ideea personajului Monck Mason era în esența viabilă și avea să ducă la triumful efemer al dirijabilelor. În această perspectivă, primele fraze ale povestirii par să aibă un sens profetic : „Marea problemă a fost în sfîrșit rezolvată ! Asemeni uscatului și oceanului, văzduhul a fost cucerit de știință și va deveni pentru omenire un drum obișnuit și larg deschis tuturor“. Numai că...

Numai că, la publicarea în volum, povestirea era intitulată *Farsa cu balonul* și autorul o însoțea cu o notă redactată în acești termeni : „Divertismentul * de mai jos (...) a apărut mai întîi, ca o relatare a unui fapt real, în *The New York Sun,* îndeplinindu-și întrutotul scopul de a furniza un aliment indigest nesătuilor gură-cască, în răstimpul de cîteva ceasuri dintre două sosiri ale curierului din Charleston. Îmbulzeala care s-a produs pentru a pune mîna pe *singurul ziar care publică știrea* a întrecut orice *minune ; și, de fapt, dacă, așa cum susțin unii, Victoria* n-a realizat întocmai traversarea în discuție, ar fi greu să se afle un motiv care ar fi împiedicat-o s-o realizeze“. Nesătuii gură-cască n-aveau cum să descifreze ironia autorului în comentariile lui Harrison Ainsworth (pe care Poe îl criticase nu o dată pentru grandilocvență) : „Netărmuritul și învăpăiatul ocean se zvîrcolește în chinuri fără să scoată un geamăt. Talazuri cît munții de înalte te duc cu gîndul la niște demoni fără de număr care s-ar zbuciuma, uriași și muți, într-o neputincioasă agonie“. Am ajuns astfel la controversata chestiune a locului și rolului mistificării în proza poescă. O mistifi-

* În original, „jeu d'esprit“.

care de un tip special, al cărei iz de autenticitate poate duce la scene de felul celei descrise mai sus. Sau la întîmplări evocate cu satisfacţie de biografii scriitorului. Se ştie astfel că, după lectura povestirii *Faptele în cazul domnului Valdemar*, un farmacist scoţian s-a interesat dacă „faptele" sînt reale. Iar redactorul revistei „Popular Record of Modern Science" s-a arătat convins că *Revelaţie mesmerică* reprezintă consemnarea unei experienţe petrecute aievea.

Înclinaţia către mistificare este o caracteristică a geniului particular al lui Poe. La 9 februarie 1836, J. P. Kennedy îl avertiza, într-o scrisoare : „Unele din *bizareriile* dumitale au fost greşit interpretate drept satiră..." Răspunsul, datat 11 februarie, pune lucrurile la punct cu politeţe, fără a face concesii : „Nu aveţi întrutotul dreptate în legătură cu prezenţa satirei în unele dintre povestirile mele. Cele mai multe erau *intenţionat* jumătate glumă, jumătate satiră — deşi s-ar putea să nu fi recunoscut deplin acest lucru nici faţă de mine însumi". (Precizarea aparţine unui amator de paradoxuri : cum poţi să nu recunoşti deplin *faţă de tine însuţi* un lucru pe care-l faci *intenţionat ?)* Cocteilul de glumă şi satiră este detectabil în *Hans Pfaall* încă din primele pagini : înfăţişarea balonului şi a piticului din nacelă, numele şi păţaniile primarului etc. ; ca să nu fie nici o îndoială, ascensiunea începe la 1 aprilie. Cum se împacă aceste accesorii ale farsei cu implicarea emoţională despre care vorbeam în legătură cu vizita la John H. B. Latrobe ? Adevărul este că prologul şi epilogul povestirii distonează flagrant cu descrierea călătoriei de la Pămînt la Lună. Mi se pare evident că aceste pasaje au fost adăugate la injoncţiunea prietenilor, după cum lasă să se înţeleagă chiar autorul : „M-am întors la un stil jumătate plauzibil, jumătate glumeţ". Din păcate, hibridizarea n-a asigurat reuşita scontată.

Scrisoarea către J. P. Kennedy a oferit exegezei poeşti o nouă îndreptăţire pentru a proiecta o lumină neaşteptată şi asupra unor texte care păreau să aibă o semnificaţie univocă. În această situaţie se află, de pildă, chiar *Manuscris găsit într-o sticlă*. Partizan al interpretării tradiţionale, Valerio Fissore înscrie povestirea în categoria „metafizică", în care „acţiunea, cu toate deta-

liile realiste, se prezintă ca metaforică și mistică" (69, p. 73). În timp ce Claude Richard afirmă că ne găsim în fața unei replici ironice a lui Poe la „sărăcia imaginației predecesorilor săi", prin exagerarea detaliilor, repetarea forțată a cuvintelor „oroare", „oribil" etc. Modul în care eroul ajunge pe puntea giganticei nave i se pare a fi „un spectaculos număr de trapez zburător [...] un episod burlesc" (40, p. 402—403). Să recitim împreună pasajul în cauză : „Retrăgîndu-mă cît mai departe cu putință spre pupă, am așteptat fără să tremur prăpădul care urma să ne strivească. Vasul nostru își încetase, în cele din urmă, împotrivirea și se scufundase cu prova în mare. Masa care se prăvălea îl izbi deci în acea parte a șarpantei aflată sub apă și, ca o inevitabilă urmare, am fost catapultat în greementul corabiei străine". Mărturisesc că nu sesizez aspectul comic al scenei, văzînd în acuratețea descrierii doar rezultatul unui efort conștient de a-i convinge pe cititori că lucrurile s-ar fi putut întîmpla așa cum sînt relatate. Dacă a existat totuși o intenție parodistică, ea a fost abandonată în procesul elaborării povestirii.

Ciudat este faptul că mistificări neîndoielnice propun în premieră teme și idei aflate astăzi în fondul de aur al *science fiction*-ului. În *Omul cu desăvîrșire uzat* (august 1839), Poe descrie întîlnirea lui cu generalul John A. B. C. Smith, care-l impresionează prin „perfecțiunea supremă a fizicului său". O vizită inopinată îi dezvăluie stupefiantul adevăr : în urma unei bătălii sîngeroase cu triburile Bugaboo și Kickapoo, generalul și-a pierdut o mînă, un picior, umerii, pieptul, pielea capului, dantura, un ochi, limba, cerul gurii. Și toate acestea au fost înlocuite cu produsele „admirabilului progres tehnic". Ironia pe alocuri caricaturală nu este incompatibilă cu prefigurarea utilizării extensive a membrelor și organelor artificiale. Avatarul modern al acestui general compozit este ciberneticul domn Jones din cunoscuta povestire a lui Stanislaw Lem.

Pentru a ajunge în viitor, eroul lui Mercier din *Anul 2440* adoarme și se trezește peste cîteva secole. Rip Van Winkle din povestirea care-i poartă numele a lui Washington Irving, apărută în 1819, datorează somnul său de douăzeci de ani berei oferite de misterioșii locuitori

ai unei zone muntoase din America de Nord. Iar nobilul egiptean Allamistakeo din *Scurtă discuţie cu o mumie* (aprilie 1845) a fost supus unui tratament de îmbălsămare — evident, altul decît cel rezervat pacienţilor de rînd — avînd drept rezultat „suspendarea pe termen nedefinit a tuturor funcţiunilor animale" şi este reanimat cu ajutorul electricităţii, după cinci mii cincizeci de ani şi cîteva luni. Poe substituie miracolului neexplicat şi licorii magice un experiment de anabioză artificială, în locul hipotermiei, preconizate astăzi în acest scop, fiind utilizată îmbălsămarea cu biclorură de mercur, iar în locul încălzirii treptate a corpului — şocurile unei pile voltaice. * O idee ingenioasă, reluată după 1900 în numeroase variante, este aceea a folosirii anabiozei de către istoricii dornici să corecteze, în viitor, interpretările greşite ale propriei lor epoci. Ţelul satiric este trădat cu bună ştiinţă nu numai de ambianţa culinară a introducerii sau de comportarea extravagantă a personajelor, ci şi de însuşi numele protagonistului, „all a mistake" însemnînd „totul (este) o eroare". Totul — şi mai cu seamă credinţa că prezentul autorului ar fi superior trecutului din care vine mumia, în privinţa longevităţii, realizărilor tehnico-ştiinţifice, sistemului politic, modei etc. Un punct de vedere pe care Poe îl exprimase şi într-o scrisoare trimisă lui James Russell Lowell, la 2 iulie 1844 : „Nu am încredere în perfectibilitatea umană. Socotesc că efortul uman nu va avea un efect apreciabil asupra umanităţii. Omul este astăzi doar mai activ — nu mai fericit şi nici mai înţelept decît era în urmă cu 6 000 de ani". Succesul povestirii s-a datorat şi interesului pentru egiptologie al publicului american, două dintre personaje — G. R. Gliddon şi Silk Buckingam — fiind, în viaţa reală, specialişti în materie. Se pare, de altfel, că Poe s-a inspirat dintr-o piesă contemporană, *Mumia sau Licoarea vieţii*, în care resuscitarea e atribuită efectului unui elixir magic.

Dialogul dintre Monos şi Una (august 1841) avea drept *motto* un vers din *Antigona* lui Sofocle, „Mellonta Tauta", tradus astfel de Poe : „Aceste lucruri vor fi în viitorul apropiat". *Motto*-ul devine titlul unei povestiri

* O baterie galvanică readuce la viaţă şi pe eroul povestirii *Răsuflarea pierdută* (iunie 1832), ale cărui tribulaţii nu se leagă însă de călătoria în timp.

apărute în februarie 1849, care preia de la *Farsa cu balonul* mijlocul de locomoţie, iar de la *Hans Pfaall* forma epistolară a relatării şi data debutului aventurii : 1 aprilie... 2848. „Această povestire prezintă un interes deosebit pentru S. F. — scrie David Ketterer — fiind poate cea dintîi care demarează direct în viitor, adică fără un cadru narativ descriind tranziţia spre «utopie» din prezentul autorului" (74). Prudenţa lui Ketterer este îndreptăţită : romanul vechii noastre cunoştinţe Mary Shelley, *Ultimul om* (1826), demarează direct în secolul 21. Cu toată prezenţa unor baloane dirijabile, el este însă „nu mai mult decît gotic", cum constată chiar Brian Aldiss (1, p. 33). În *Mellonta Tauta* inventarul futurist este mai bogat : baloanele evoluează cu peste 150 de mile pe oră iar trenurile cu 300 de mile, avînd douăsprezece rînduri de şine şi un ecartament de 15 metri ; oceanele sînt brăzdate de nave magnetice şi de cabluri telegrafice plutitoare ; instrumentele astronomice au atins un înalt grad de perfecţiune, îngăduind, de pildă, observarea desfăşurării marilor lucrări arhitectonice de pe Lună. Istoria se află însă în suferinţă, cum reiese din comentariile fanteziste al Panditei. Descendenţii primilor colonişti olandezi stabiliţi în America sînt consideraţi a face parte din „tribul sălbaticilor Knickerbocker", generalul englez Cornwallis devine „un bogat negustor de grîne (corn = grîne, cereale) etc. Viitorul rîde de prezent, aşa cum făcea trecutul în *Scurtă discuţie cu o mumie.*

Inaderenţa lui Poe la propria sa epocă nu este doar o poză romantică. Scriitorul are numeroase motive de nemulţumire — şi nu le formulează totdeauna la adăpostul parabolei. *Dialogul dintre Monos şi Una* conţine, de pildă, un surprinzător rechizitoriu ecologic. După evocarea nostalgică a „zilelor sfinte, auguste şi binecuvîntate în care rîurile azurii curgeau bogate între colinele neatinse şi pătrundeau adînc în singurătăţile pădurilor primitive, odorante, neîntinate", tonul devine apocaliptic : „...s-au înălţat nenumărate oraşe enorme şi fumegînde. Frunzele verzi s-au chircit sub răsuflarea fierbinte a furnalelor. Frumosul chip al Naturii a fost deformat parcă de ravagiile unei boli dezgustătoare". De vină este „răul iniţial : Ştiinţa". Rădăcinile îndepărtate ale acestei atitudini pot fi găsite în programaticul *Sonet — Către ştiinţă* (1829), conceput ca introducere la *Al Aaraaf.* Tî-

nărul Poe afirmă că Știința este potrivnică Poeziei, izgonind miturile și silindu-le să-și caute refugiu pe „o stea mai fericită". Ceea ce nu-l împiedică să devoreze tratate academice și articole de popularizare, pentru a-și potoli „setea de a cunoaște" pe care avea s-o mărturisească în *Puterea cuvintelor*. După cum ironia, satira, uneori chiar sarcasmul coexistă cu zborul înalt al fanteziei anticipatoare sau cu viziunea grandioasă din *Evrika*. Iată de ce nu putem accepta generalizările grăbite privind conservatorismul funciar al scriitorului, ostilitatea lui față de orice formă de progres. O explicație nuanțată a acestor aparente contradicții este oferită de Camille Mauclair : „Ar fi fals și nedemn de un asemenea creier să ni-l reprezentăm ca fiind rutinar, vrăjmaș al oricărei cuceriri științifice ; Poe avea o inteligență vastă, un spirit liber, pasiunea pentru tot ceea ce este original și profund, curiozitatea metodică și îndrăzneață, apetența către tot ceea ce poate îmbogăți spiritul și deschide noi perspective gîndirii. Dar el se temea și disprețuia cu atît mai mult falsul progres (...) un fel de religie grosieră prețuind știința doar pentru aplicațiile ei utilitare, pentru posibilitățile de negoț și de confort" (27, p. 175). Și, mai departe : „El considera că știința industrială, ale cărei rapide și impresionante cuceriri păreau atunci adevărate miracole, va deveni o calamitate dacă înaintarea ei nu va corespunde unei înaintări paralele și de egală importanță în domeniul evoluției morale" (id., p. 178). Sînt observații care definesc o concepție și o stare de spirit caracteristice nu numai lui Poe. Obsesia consecințelor nefaste ale neconcordanței dintre progresul tehnico-științific și cel moral fecundează creația unui lung șir de literați seduși definitiv sau pasager de farmecul anticipației.

În același fel trebuie înțeleasă și atitudinea lui Poe față de problemele sociale și politice. Prejudecata romantică a geniului despărțit de umanitate, influențele sudiste, teoria gradației opuse egalitarismului n-ar fi fost de ajuns pentru a determina atacurile repetate împotriva democrației ca principiu și ca sistem de guvernare. Scriitorul fusese șocat de spectacolul oferit de această „democrație" în acțiune. În *Scurtă discuție cu o mumie*, pentru a-l face pe călătorul în timp să înțeleagă cuvîntul „politică", domnul Gliddon schițează portretul grotesc

al unui demagog electoral. Iar în *Mellonta Tauta*, eroina se referă la „uluitoarea descoperire că sufragiul universal dădea loc unor combinații frauduloase, cu ajutorul cărora se putea înregistra oricînd orice număr dorit de voturi, fără posibilitatea preîntîmpinării sau măcar detectării acestei fraude". (Ca o confirmare tragică, se pare că moartea lui Poe s-a datorat agenților electorali din Baltimore, care i-au dat să bea mari cantități de alcool, punîndu-l apoi să voteze de mai multe ori pentru același candidat.) Opinia scriitorului despre cei aleși prin astfel de procedee este exprimată în *Marginalia*: „Samuel Butler, autorul lui *Hudibras*, a avut probabil o viziune profetică asupra Congresului american cînd a definit astfel o *gloată*: — «O reuniune sau adunare a Statelor generale în care fiecare are o altă părere în legătură cu orice problemă supusă discuției. Ei se adună, adaugă el, doar cu scopul de a se certa, apoi se întorc acasă, foarte satisfăcuți că au *multe de povestit*»". (LXXXIV) Și alte aspecte ale modului de viață american constituie ținta unor observații corosive. În mai multe rînduri, Poe critică setea de înavuțire a compatrioților săi *, ca în această însemnare din *Marginalia*: „Romanii adorau vulturii și îi așezau la loc de cinste printre simbolurile lor războinice. Simbolul nostru, al americanilor, nu este decît a zecea parte dintr-un vultur, — dolarul; dar noi compensăm diferența, investind în adorația noastră o devoțiune înzecită" (XCVII). Iar în eseul *Filozofia mobilierului*, lansează termenul „aristocrația dolarilor", care poate fi întîlnit și în manuscrisul *Scriitorii de azi ai Americii*. Un ultim citat revelator, din *Marginalia*: „Cînd Lucian a descris statuia sa «de marmură pentelică la suprafață și plină de zdrențe murdare în interior», a avut probabil o viziune profetică a marilor noastre instituții financiare". (CCXXVIII).

În lumina unor astfel de declarații neechivoce, „paseismul" lui Poe nu poate fi pus doar pe seama înclinațiilor temperamentale sau a imperativelor modei literare. Stigmatizînd tarele prezentului, scriitorul nu uita că aparține unei națiuni foarte tinere și foarte eterogene,

* În alte registre, goana după aur din 1849 avea să-i inspire poemul *Eldorado* și povestirea *Von Kempelen și descoperirea sa.*

ale cărei tradiţii abia începeau să se cristalizeze. Elementul antitetic al comparaţiei îl vor constitui deci vechile civilizaţii, considerate a fi depozitarele înţelepciunii pierdute. *Scurtă discuţie cu o mumie* vrea să ne convingă, cum am văzut, că multe dintre realizările ştiinţei şi tehnicii moderne sînt palide imitaţii ale celor din Egiptul antic. „Procedeele lui Mesmer“, de pildă, apar ca „nişte trucuri demne de dispreţ, în comparaţie cu miracolele reale ale savanţilor thebani“. Nu e singugurul caz în care Poe îşi bate joc de propriile sale slăbiciuni : mesmerismul îi oferise punctul de pornire şi pretextul (pseudo) ştiinţific pentru două povestiri, a treia urmînd să apară în luna decembrie a aceluiaşi an 1845 (*Scurtă discuţie*... a văzut lumina tiparului în aprilie). *Povestea din Munţii Colţuroşi* (aprilie 1844) descrie o altfel de călătorie în timp decît aceea a lui Allamistakeo : Augustus Bedloe trăieşte, în 1827, aventura fatală din 1870 a unui ofiţer englez aflat în India, al cărui nume era... Oldeb. Nu este însă vorba despre amintirea unui eveniment petrecut într-o viaţă anterioară. Între Bedloe şi doctorul Templeton, un adept al lui Mesmer, s-a stabilit o puternică relaţie magnetică. Or, Templeton îl cunoscuse pe Oldeb şi asistase la moartea lui. El ne oferă cheia enigmei, atunci cînd îi spune pacientului său : „...în vreme ce dumneata îţi imaginai aceste întîmplări, undeva în munţi, eu le aşterneam pe hîrtie, aici, în casă“. Iată explicaţia mirajului total, favorizat de hipersensibilizarea simţurilor lui Bedloe, prin consumul unor mari doze de morfină. *Revelaţie mesmerică* (august 1844) este mai curînd un eseu pe teme cosmologice şi metafizice, amplificate ulterior în *Evrika*. Supus somnului magnetic, domnul Vankirk răspunde întrebărilor naratorului, formulînd cîteva subtile distincţii referitoare la „gradaţiile materiei“. În treacăt, se vorbeşte despre alte fiinţe gînditoare, adaptate condiţiilor de viaţă specifice ale lumilor lor. Dar ideea centrală a textului este aceea a existenţei unei „materii imparticulate“ sinonimă cu divinitatea, Poe încercînd să concilieze spiritul ştiinţific cu un panteism sui generis. Convins şi el că *O poveste din Munţii Colţuroşi* nu are nimic de-a face cu metempsihoza, David Ketterer propune o explicaţie proprie a mirajului : „...viaţa lui Oldeb/Bedloe a fost prezervată

după moartea sa aparentă, prin capacitățile mesmerice ale doctorului Templeton" (74). Textul nu permite o asemenea interpretare, valabilă pentru *Faptele în cazul domnului Valdemar* (decembrie 1845). Aici, într-adevăr, experimentatorul izbutește să oprească timp de aproape șapte luni procesele biologice consecutive morții, eliberarea din transa magnetică avînd drept rezultat dezagregarea cvasi-instantanee a trupului celui mesmerizat. „Finalul acesta extraordinar — scrie Oscar Lemnaru — rezumă victoria spiritului în cadrul legilor fizico-chimice potrivit cărora procesul de descompunere, continuat din momentul primei morți — ca să ne exprimăm astfel — și mascat de voința strecurată în conștiința lui Valdemar, și-a vădit prezența și legile sale." (77).

Moartea, tratată în aceeași manieră șocantă și în alte narațiuni poești, este privită cu o seninătate cosmică în *Convorbirea dintre Eiros și Charmion* (decembrie 1839). Scriitorul și-a amintit, poate, că astronomii din *Călătoriile lui Gulliver* se temeau de o eventuală ciocnire a Pămîntului cu o cometă. El asistase la ploaia de meteori care se abătuse asupra Baltimore-ului în dimineața zilei de 13 noiembrie 1833 și observase reacțiile oamenilor de pe stradă. Arthur Hobson Quinn presupune că ar fi văzut și cometa Halley, în 1835 (38, p. 287). Oricum povestirea constituie și ea o premieră conjecturală. Sfîrșitul lumii, rezervat pînă atunci naivelor profeții apocaliptice, devine un „coșmar științific" (36, p. 249), prezentat în anumite pasaje cu detașarea cercetătorului unui fenomen cosmic îndepărtat : „Se știa de multă vreme că aerul care ne înconjura era astfel alcătuit : din o sută de părți, douăzeci și una de oxigen și șaptezeci și nouă de azot. Oxigenul, principiul combustiei și vehiculul căldurii, era absolut necesar întreținerii vieții animale și reprezenta agentul cel mai puternic și cel mai energic al naturii. Azotul, dimpotrivă, era impropriu întreținerii vieții sau combustiei animale. Dintr-un exces anormal de oxigen trebuia să rezulte, lucrul fusese verificat, o elevare a spiritelor vitale asemeni celei pe care o încercasem. Continuarea acestei idei, dezvoltarea ei pînă la limita extremă crease teroarea. Care ar fi fost rezultatul *unei totale extracții a azotului ?* O combustie irezistibilă, devorantă, atotputernică, imediată (...) întreaga masă de eter în sînul căreia trăiam a izbucnit brusc într-un fel

de flacără intensă...“ *Evrika* merge și mai departe, schițînd perspectiva neantizării întregului Cosmos, prin revenirea atomilor la unitatea primordială.

Considerată de autor drept cheia de boltă a întregii sale opere, „Cartea — scrie Edward H. Davidson — dezbate trei probleme științifice referitoare la universul fizic : prima, conceptul creației (sau cum a devenit materia ceea ce pare să fie ?) ; a doua, natura materiei (sau ce este materia și cum este prevăzut cu energie universul fizic vizibil ?) ; și a treia, perspectiva lumii naturale (sau spre ce sfîrșit se îndreaptă universul mereu — schimbător ?)“ (14, p. 224) Dincolo de sinteza expresivă a lui Davidson, acest poem cosmogonic * reprezintă un *summum* al geniului anticipator poesc. Savanți eminenți ca Arthur Eddington și Edmond Bauer au constatat corespondența dintre unele idei și opiniile științifice moderne. În superbul eseu *Despre Evrika,* Paul Valéry atribuie textului „afirmarea relațiilor simetrice și reciproce între materie, timp, spațiu, gravitație și lumină. Este într-adevăr o simetrie formală care constituie caracterul esențial al reprezentării Universului, potrivit lui Einstein“. Și, mai departe : „Cînd Poe măsoară durata Cosmosului său prin timpul necesar pentru ca toate combinațiile posibile ale elementelor să fi fost efectuate, te gîndești la ideile lui Boltzmann și la calculele sale de probabilitate aplicate la teoria cinetică a gazelor. Există în *Evrika* o presimțire a principiului lui Carnot și a reprezentării acestui principiu prin mecanismul difuziunii“ (89). În *Evrika* există și explicația acestor previziuni și presimțiri : Poe teoretizează rolul și importanța intuiției, considerată a fi calea cea mai dreaptă către adevăr. În sprijinul acestei opinii, el se referă la descoperirile lui Kepler, care *„a ghicit* aceste legi vitale — adică le-a *imaginat“.* Știința timpului nu era pregătită să accepte astfel de erezii. Abia după cîteva decenii, Bergson, Henri Poincaré au situat ipoteza, imaginația, intuiția la înălțimea pe care le-o atribuise marele scriitor american.

* „Doresc ca, după moartea mea, această lucrare să fie judecată doar ca un Poem“, scria Poe, în prefață.

Am ajuns la capătul rapidei noastre incursiuni în universul poesc și constat că destule lucruri au rămas nespuse. N-am intenționat însă decît să trezesc interesul eventualilor cititori ai acestor rînduri pentru un capitol îndeobște ignorat sau minimalizat în cărțile de istorie și teorie literară. Exemplul cel mai la îndemînă, pentru noi, este studiul lui Vincent Buranelli, considerat de autor „complet, în sensul că nu a omis, din lipsă de spațiu, nici o problemă majoră" (7, p. 9). Buranelli îi recunoaște scriitorului meritul de a fi „singurul american care a inventat vreodată o formă literară, și anume, nuvela polițistă" (*id.*, p. 110). Nimic însă despre Poe și *science fiction*, în afara unicei și palidei mențiuni privind succesiunea livrescă a *Povestirii lui Arthur Gordon Pym*: „Cultura de pe insulă, veche cît lumea, cu simbolurile criptice, îi vor influența pe Jules Verne și pe Rider Haggard, ca și școala de literatură științifico-fantastică" (*id.*, p. 96). Dar nu era mult mai evidentă geneza acestei școli din povestiri ca *Hans Pfaall* și *Farsa cu balonul*? Desigur, cu condiția de a depăși limitele interpretărilor tradiționale. Or, în spiritul și litera acestor interpretări, povestirile de mai sus, ca și celelalte asupra cărora m-am oprit mai îndelung, reprezintă doar o concesie făcută gustului pentru senzațional, pentru groaza de sorginte gotică * și pentru mistificare.

Poe nu a ascuns niciodată faptul că proza lui este destinată, în general, marelui public. Într-o scrisoare adresată lui Thomas White, editorul lui „Southern Literary Messenger", el formula chiar o teorie a succesului: „Istoria tuturor revistelor arată limpede că aceia care au devenit celebri o datorează unor lucrări *asemănătoare prin natura lor* lui *Berenice* (...) Mă întrebați în ce constă această natură? În absurdul amplificat pînă la grotesc; groaza transformată în oribil; amuzamentul exagerat pînă la burlesc; neobișnuitul prefăcut în straniu și mistic (...) Pentru a fi apreciat trebuie să fii *citit*, și aceste lucruri sînt căutate mereu cu aviditate". Iar în prefața la *Povestiri grotești și extraordinare*, Poe răspundea astfel acuzației că ar fi un epigon al scriitorilor gotici: „Dacă groaza a constituit principiul multora din-

* Goticul înțeles ca formulă literară, lansată de Ludwig Tieck și E. T. A. Hoffmann.

tre producțiile mele, eu susțin că groaza nu provine din Germania, ci din suflet". Cît despre mistificare, consider că am întîrziat suficient asupra acestei chestiuni. Voi reveni doar pentru a spune, împreună cu Edmond Jaloux și referindu-mă cu deosebire la povestirile științifico-fantastice, că „Plăcerea mistificatorilor este de a-și prezenta înclinațiile sincere sub aparențele vicleșugului și ale prefăcătoriei" (23, p. 98). Cred că Poe își mărturisea înclinațiile atunci cînd trăia cu intensitate călătoria *lui* în Lună sau atunci cînd afirma „văzduhul (...) va deveni pentru omenire un drum obișnuit și larg deschis tuturor". Și mai cred că era sincer scriindu-i lui James Russell Lowell, la 2 iulie 1844, „Trăiesc continuu într-un vis despre viitor".

CĂLĂTORIA LUI JULES VERNE PRIN IMPOSIBIL

Înainte de a începe redactarea acelui corpus unic de opere numit *Călătoriile extraordinare*, Jules Verne a crezut multă vreme că destinul său literar se va împlini în teatru. Între 16 și 20 de ani, el scrisese, printre altele, trei tragedii în versuri, o comedie și două vodeviluri. După ce s-a stabilit la Paris, tînărul student în drept și publicist și-a continuat incursiunile pe tărîmul Thaliei. Norocul a părut să-i surîdă în 1850, cînd, grație lui Alexandre Dumas, Théâtre Lyrique i-a pus în scenă *Les pailles rompues*. Dar nici acest nostalgic act în versuri, nici operele comice *Le Collin-Maillard, Les compagnons de la Marjolaine, L'auberge des Ardennes* și opereta *Monsieur de Chimpanzé* (toate în colaborare cu Michel Carré) sau comedia *Onze jours de siège* (în colaborare cu Charles Wallut) nu i-au adus mai mult decît aprecierile moderat favorabile ale criticii. Succesul, se poate spune chiar gloria teatrală avea să se datoreze tot *Călătoriilor extraordinare*, mai exact adaptării pentru scenă, în colaborare cu Adolphe d'Ennery, a celebrelor romane *Ocolul lumii în optzeci de zile, Copiii căpitanului Grant* și *Michel Strogoff*. Erau piese de mare spectacol care îngăduiseră publicului uluit să vadă un elefant și cîțiva lei veritabili, un tren cu aburi, naufragiul unui vas, o balenă de cauciuc, cai, tunuri și... un fluviu de naft în flăcări. Toate aceste minunății aveau să pălească însă o dată cu premiera, la 25 noiembrie 1882, a unei lucrări dramatice de un gen deosebit.

Timp de aproape un secol, textul inedit al acestui *Voyage à travers l'impossible* a fost considerat pierdut,

ceea ce a dat naştere unor speculaţii oarecum îndreptăţite. Referindu-se la filmul cu acelaşi titlu din 1904 al lui Méliès, Georges Sadoul presupunea că el „pare să fi transpus liber o feerie scrisă în 1882 de Jules Verne, în colaborare cu Dennery, fără îndoială pentru Théâtre du Châtelet“ (85). Pornind, probabil, de la această notaţie prudentă, dacă facem abstracţie de aserţiunea finală, René Prédal avea să declare categoric : „...este indiscutabil că mulţi scenarişti s-au inspirat, fără a recunoaşte, pentru a nu plăti drepturi de adaptare sau din cu totul alte motive, din operele lui Jules Verne, de pildă Méliès în *Călătorie prin imposibil* (1904, după o feerie scrisă în 1882 de Verne şi d'Ennery)“ (101, p. 206). După atîtea decenii de incertitudine, ştim astăzi că piesa şi filmul au un conţinut întrutotul diferit. Descoperit de Gilbert Sigaux în arhiva serviciului de cenzură teatrală şi editat în 1981 de Jean-Jacques Pauvert, cu eruditele comentarii ale fervenţilor exegeţi vernieni François Raymond şi Robert Pourvoyeur, textul este pe deplin edificator. Înainte de a încerca să-i desluşim semnificaţiile, să vedem aşadar ce se petrece în această „piesă fantastică în trei acte“, reprezentată de 97 de ori pe scena popularului Théâtre de la Porte Saint Martin, care găzduise şi *Ocolul lumii în optzeci de zile şi Copiii căpitanului Grant (Michel Strogoff* văzuse lumina rampei la Théâtre du Châtelet).

Stăpînit de obsesia tatălui său, căpitanul Hatteras, Georges devorează cărţile de călătorie, pe marginile cărora îşi înscrie orgolioasa deviză : „Înainte ! Mai departe ! Şi mai departe !“ Baroana de Traventhal, care l-a crescut în castelul său din Andernak *, speră că solicitudinea ei şi dragostea nepoatei sale, Eva, vor sfîrşi prin a-l determina să-şi găsească fericirea în viaţa de familie. Chemat să susţină acest bine intenţionat efort, doctorul

* Un nume care pare să-i spună ceva lui Jules Verne, de vreme ce apăruse, sub forma Andernatt, în *Maître Zacharius* (1854 şi 1874) şi avea să fie preluat, sub forma Artenak, în *Mathias Sandorf* (1885).

Ox încurajează, dimpotrivă, „nobila exaltare“ a tînărului, năzuința lui de a-și depăși eroii favcriți — Lidenbrock, Nemo, Ardan — și de a ajunge la focul central, a trăi în adîncul oceanului, a goni de la o planetă la alta. Un elixir magic va îngădui realizarea tiranicei dorințe. „Oricine va bea cîteva picături din această licoare — spune Ox — va fi purtat cu viteza trăsnetului și în condițiile unei vieți noi pînă în mediile interzise omului ! Nu vor mai exista intervale de timp, intervale de distanță ! Zbori iute ca fulgerul, zilele se scurg în cîteva secunde, anii în cîteva minute“. Elixirul are totodată însușirea de a înzestra trupurile cu „facultatea de a nu arde acolo unde ar arde, de a nu se îneca acolo unde s-ar îneca, de a respira acolo unde nu există aer respirabil“. Părtași la întreita aventură vor fi Georges, Ox, credincioasa Eva, cuplul comic Tartelet — Axel Valdemar și organistul Volsius, geniul bun al piesei, care va lua pe rînd înfățișarea profesorului Lidenbrock, a căpitanului Nemo, a lui Michel Ardan și a unui savant de pe planeta Altor.

La „cinci sute de leghe sub pămînt“ (titlul tabloului al patrulea), exploratorii întîlnesc o întreagă populație de făpturi agresive, îmblînzite doar de farmecul muzicii. Ox îi mărturisește Evei că o iubește și că vrea să împiedice cu orice preț plănuita căsătorie. Logodnica virtuoasă îl respinge cu indignare, dar Georges nu-i ascultă îndemnul de a se întoarce acasă pentru că, spune el : „Aici este extraordinarul și nu imposibilul !“ În acest „extraordinar“, autorul crede că poate îngloba și o anumită proprietate a corpurilor, după cum reiese dintr-o discuție pe care o reproduc :

„*Valdemar* : (...) vedeți cît de grea e (piatra) față de mărimea ei !

Maître Volsius : Totul e greu aici, tinere !

Valdemar : Cum adică, totul e greu aici ?

Ox : Fără îndoială !... este efectul firesc al atracției.

Valdemar : Atracția !

Maître Volsius : Și dacă am ajunge chiar în centru, portmoneul dumitale ar deveni atît de greu, încît ți-ar rupe buzunarul.“

În realitate, lucrurile stau tocmai pe dos : greutatea scade pe măsura pătrunderii în interiorul Pămîntului : „Chiar în centru“, un corp n-ar mai cîntări nimic, fiind atras în mod egal și simetric de tot ceea ce-l înconjoară... Să ne întoarcem însă la nemulțumirea lui Georges : setea lui de imposibil este satisfăcută de Ox, care-i duce în miezul incandescent al Terrei, îngăduind regizorului să plaseze primul balet — al fenicșilor, spiridușilor, salamandrelor — iar eroului să-și traducă exaltarea *în cel mai autentic stil vernian* : „Pretutindeni foc... pretutindeni. Îl simt cum mă învăluie fără să mă mistuie, îl inhalez în lungi aspirații... Și ce existență nouă, ce forță de neîmblînzit se vădește în mine ! Focul... este sufletul naturii, este viața universală și sîngele de o mie de ori înfierbîntat de el îmi clocotește sub țeastă și-mi circulă prin vine ca un torent de lavă !“

În actul al doilea, întreaga companie se află pe fundul oceanului. Georges vrea să știe dacă la aceste supreme adîncimi mai există minuni neștiute, mistere nepătrunse de oameni. „Niciunul...“ răspunde Volsius-Nemo, încercînd să-i potolească frenezia. Dar Ox protestează : „Aici este aproape posibilul...“ Și, adresîndu-se tînărului : „Să mai înaintăm și imposibilul se va ivi înaintea ochilor tăi și trecutul, irevocabilul trecut el însuși va răsări și se va reîntrupa în fața ta.“ Călătorii înaintează și descoperă ruinele metropolei Makhimos, capitala Atlantidei, pe care „știința blestemată“ a lui Ox o reînvie în întreaga ei splendoare. Îndoliați de moartea regelui Atlas, atlanții sînt în căutarea unui succesor care, asemeni suveranului defunct, „să înfrunte trăsnetul lui Jupiter pentru a escalada cerul.“ Georges acceptă coroana oferită lui prin mașinațiile diabolicului doctor, care știe că logodnicul Evei va trebui să o ia de soție pe fiica lui Atlas, prințesa Céléna. Dar Georges nu se gîndește decît la noua etapă a călătoriei prin imposibil : „După măruntaiele Pămîntului și adîncimile Oceanului, spațiul, infinitul, Cerul !“

În actul al treilea își fac apariția alte vechi cunoștințe din *Călătoriile extraordinare*, Barbicane și Maston, aflați, evident, la o ședință furtunoasă a Gun-Club-ului.

Ox și Georges propun zgomotoasei adunări refolosirea tunului uriaș din *De la Pămînt la Lună*, pentru a cuceri, în fine, „acest satelit al Pămîntului căruia cei mai îndrăzneți dintre noi i-au dat doar ocol". Volsius-Ardan combate ideea, urmărind mereu să-l salveze pe Georges, așa cum îi făgăduise Evei. Argumentele lui merită să fie reproduse : „Luna ?... dar e un astru uzat, terminat, demodat și chiar puțin ridicol !... Și-a trăit traiul această bătrînă Astarteea, soră mumificată a radiosului Apolo !... Se va glumi pe seama acestei călătorii și-i veți auzi pe semenii dumneavoastră întrebîndu-vă, la întoarcere : «Vasăzică ai văzut Luna, amice ?» [...] Și de altfel, într-o zi toată lumea va merge pe Lună și chiar mai departe... Trenuri aeriene vor brăzda văzduhul... În loc de vagoane gonind pe șine, proiectile legate unul de altul vor fi lansate în spațiu !... Trenuri pentru toate planetele !... Expresuri pentru Mercur, Jupiter, Uranus și Neptun. Dar Luna ! Pfui ! Luna !... Curînd, nu va fi decît suburbia Pămîntului și ne vom petrece acolo duminica, așa cum se duc parizienii la Chatou sau la Vésinet !" * Straniul rechizitoriu are însă un efect neașteptat. De vreme ce Luna nu e o țintă demnă de aspirațiile lui Georges, călătorii prin imposibil se vor îndrepta spre planeta Altor, recent descoperită de astronomii de la observatorul din Cambridge și aparținînd unei alte lumi solare.

Pe Altor știința a realizat lucruri extraordinare. Telescoapele perfecționate apropie Pămîntul la mai puțin de o leghe — pretext pentru o cascadă de poante despre neajunsurile edilitare și năravurile politice pariziene. Dar solul planetei nu mai poate hrăni prea marele număr de locuitori și e sfredelit pînă în vecinătatea „focului central" de minele săpate pentru nevoile industriei, ceea ce creează primejdia iminentă a unor erupții catastrofale

* În *Cinci săptămîni în balon* (1863), simpaticul Joe, servitorul doctorului Fergusson, îi asigură pe cei care-l ascultă că :

„— (...) la viitoarea noastră expediție, în loc să mergem într-o parte, vom merge drept în sus, urcînd mereu.

— Pînă în Lună ! spuse cineva, minunîndu-se.

— În Lună ? ripostă Joe ; nu, pe cinstea mea, e un lucru prea banal ! toată lumea merge în Lună (...)

. . . .

(...) dar ne vom plimba printre drăgălașele stele, pe încîntătoarele planete despre care stăpînul meu mi-a vorbit atît de des."

Vrînd să rezolve ambele probleme, savanții altorieni au hotărît să inunde nesfîrșita rețea de galerii subterane, ca să stingă focul amenințător și să ofere agriculturii suprafețele eliberate de apă. În așteptarea declanșării acestui experiment la scară planetară, Ox își mărturisește din nou dragostea și este respins din nou, cu o fermitate care-l dezarmează. În sfîrșit, după baletul de rigoare, Georges acționează mecanismul de deschidere a porților gigantice și oceanul se precipită în adîncuri. Contactul celor două elemente primordiale provoacă o înfricoșătoare explozie, ca în finalul *Insulei misterioase* (1874) — numai că acolo dispărea o stîncă netrecută pe hărți, iar cauza catastrofei era naturală... Călătorii prin imposibil se pomenesc pe Pămînt, unde Volsius și Ox, unindu-și pentru prima oară cunoștințele și eforturile, îi redau lui Georges sănătatea și echilibrul mental, spre bucuria tuturor și mai ales a Evei.

Simpla relatare a subiectului acestei piese care înmănunchează situații, personaje și idei din cîteva „romane științifice" verniene — *Călătoriile și aventurile căpitanului Hatteras, Doctorul Ox, Călătorie spre centrul Pămîntului, Douăzeci de mii de leghe sub mări, De la Pămînt la Lună* — demonstrează că scriitorul depășește, cu bună știință, limitele impuse de programul editorial cu un mărturisit și apăsat caracter instructiv-educativ al autoritarului Hetzel. Iată cîteva exemple grăitoare.

În ediția definitivă a *Călătoriei spre centrul Pămîntului* (1867), capitolele adăugate după ce Boucher de Perthes pusese temeliile preistoriei le oferă eroilor șansa de a descoperi animale antediluviene încleștate într-o luptă mortală, un om fosil mumificat, în sfîrșit uriașul păstor al unei turme de mamuți. Axel, povestitorul, nu poate însă accepta această ultimă provocare la adresa adevărurilor științifice bine stabilite: „Simțurile noastre au fost înșelate, ochii noștri n-au văzut ceea ce vedeau!" Or, în *Călătorie prin imposibil*, adîncurile Terrei adăpostesc „*ființe bizare, cu fruntea foarte teșită, cu privirea sălbatică, cu părul zburlit.*" Ideea prezenței în adîncurile Terrei a unor colectivități umane sau umanoide nu constituia o noutate în literatura conjecturală. Jules Verne ar fi putut-o întîlni, de pildă, în cel puțin trei lucrări apărute la sfîrșitul secolului 18, *Icosameron ou Histoire d'Edouard et d'Elisabeth qui*

passèrent quatre vingts un ans chèz les Mégamicres habitants aborigènes du Protocosme dans l'intérieur de notre globe (1787) de Jacques Casanova de Seingalt, *Lamékis, les voyages extraordinaires d'un Egyptien dans la terre intérieure* (1788) de Fieux de Mouhy și *Călătoriile lui Niels Klim* (1788) de Ludwig Holberg, ca să nu mai vorbim despre *Voyage au centre de la Terre* (1821) de Collin de Plancy. Mai neobișnuită este justificarea acestei prezențe. La întrebarea lui Georges : „Dar cum s-ar fi putut forma și trăi în aceste adîncuri o rasă umană ?", doctorul Ox răspunde fără ezitare : „Nimic mai simplu ! E de ajuns ca într-una dintre acele răzvrătiri ale naturii care s-au petrecut cu mii de ani în urmă, locuitori ai Pămîntului să fi ajuns aici! Ei au populat aceste vaste pustietăți și descendenții lor, transformați puțin cîte puțin de mediul în care trăiau, au încetat să mai semene cu rasa umană și au devenit ființele degenerate pe care le-ați văzut." În foarte interesanta sa teză de doctorat „es lettres et sciences humaines", susținută la 23 iunie 1980, la Sorbona, eminentul vernolog Charles-Noël Martin consacră explicației lui Ox următorul pasaj : „Fiind redactată în anul morții lui Darwin (1882), această mărturie concentrată de anti-evoluționism nu trebuie trecută cu vederea. Darwinismul pătrundea extrem de greu în Franța, chiar în acea epocă. Potrivit ideii negative care continua să predomine, ca expresie a opoziției față de evoluționism, nu se poate «evolua» decît regresînd. Louis Figuier, pe care Jules Verne l-a urmat cu atîta fidelitate adesea — dacă nu întotdeauna — respinge într-un mod disprețuitor și definitiv lamarckismul în cartea sa *L'Homme Primitif* (1870)" (26, p. 385). Interpretarea mi se pare discutabilă. Nu susține oare doctorul Ox tocmai principiul lamarckist al influenței mediului asupra speciilor animale ?... De altfel, un darwinist convins și statornic, pe nume Herbert George Wells, avea să descrie un proces regresiv determinat de condiții similare și, după cîte știu, morlocii lui din *Mașina timpului* n-au fost considerați drept o expresie a opoziției scriitorului față de evoluționism !... Ceea ce nu înseamnă că Jules Verne nu și-ar fi manifestat, într-adevăr, dezacordul cu ideile lui Darwin, cum arată și Charles-Noël Martin citînd un interviu din 1901 *(op. cit.,* p. 386). Dar

planul concepțiilor nu se confundă întotdeauna cu cel al creației artistice și *Călătoria prin imposibil* ne oferă și alte dovezi în acest sens.

Într-una din cele mai tulburătoare secvențe ale *Călătoriilor extraordinare*, Nemo îl călăuzește pe Aronnax către locul unde s-a scufundat Atlantida și-i arată ruinele imperiului legendar. Profesorul de istorie naturală demonstrează îndată o cunoaștere foarte cuprinzătoare a subiectului, dorindu-și să poată cerceta „marile orașe clădite înaintea potopului", printre care și „cetatea Makhimos cea războinică". Timpul măsurat al excursiei submarine nu-i permite însă să trăiască pasionanta aventură arheologică. Ajungînd, cum am văzut, în fața acelorași ruine, Georges și însoțitorii săi nu se mulțumesc să contemple melancolicele vestigii : ei sînt proiectați patru sau cinci mii de ani înaintea erei noastre, în epoca de glorie a cetății Makhimos. Recursul la Wells se impune din nou, dar am în vedere nu ultimele forme ale *Mașinii timpului*, în care întoarcerea în trecut nu depășește prezentul acțiunii sau constituie doar o supoziție a povestitorului. Exista, potrivit unui prieten din tinerețe al scriitorului, o versiune ulterior pierdută care descria o veritabilă călătorie în... paleolitic. Evident, între mașina timpului și licoarea magică este o deosebire esențială, aceea dintre *science-fiction* și miraculos sau fantastic. Important mi se pare însă faptul că Jules Verne își îngăduie pentru prima și ultima oară o incursiune în afara celor trei dimensiuni spațiale. În amintita teză, Charles-Noël Martin susține chiar că exclamația doctorului Ox — „Nu vor mai exista intervale de timp, intervale de distanță !" — este o „asociație profetică (...) prefigurînd spațiul-timp einsteinian și intervalul său, așa cum apare la Minkovski." *(op. cit.*, p. 409).

Al treilea hotar trecut cu nonșalanță de Jules Verne este cel care ne desparte de stele. În călătoriile doar extraordinare de pînă atunci, scriitorul își trimisese personajele „în jurul Lunii" și „prin lumea solară" (cu toate că Hector Servadac nu va ști niciodată dacă aventura lui cosmică n-a fost un vis). Acum, „forța expansivă fără limite" descoperită de Ox va lansa proiectilul uriașului Columbiad „la miliarde de leghe", făcîndu-l pe Georges să se extazieze : „Să te pierzi în infinit... să gonești printre stele... printre aceste grupuri luminate de

trei sau patru sori și gravitînd sub influența lor reciprocă!... Ah!...' ce spectacol minunat!... Aștri strălucind în mii de tonuri felurite!... Zile întocmite din toate culorile, din toate nuanțele curcubeului și ridicîndu-se radioase la orizont!..." Planeta Altor este un astfel de tărîm feeric, luminat de doi sori și de șase luni, cu case din aur și argint, avînd zidurile încrustate cu pietre prețioase. Și, așa cum presupusese Ox, e „o lume mai veche ca a noastră, ai cărei locuitori au inventat poate tot ce vom inventa noi într-o zi!" Tot, inclusiv mijlocul de distrugere a propriei lor planete... Să fie acesta încă un semn al „părăsirii atitudinii scientiste, pozitiviste și optimiste, pentru a aluneca spre o atitudine de neîncredere în progres, net pesimistă", cum afirmă Charles-Noël Martin (*op. cit.*, p. 297), *situînd tranziția în* anii 1880—1882? Împărțirea în perioade sau faze distincte a gîndirii și operei scriitorului a devenit un loc comun al exegezei verniene. Hubert Juin, de pildă, se referă la „optimismul fără nori și fără nuanțe care se arată în primele romane (deci din 1863)" (73). Dar chiar *primul* roman, *Cinci săptămîni în balon* (1863), conține această declarație a lui Dick Kennedy: „Tot inventînd mașini, oamenii vor ajunge să fie devorați de ele! Mi-am închipuit totdeauna că ziua cea din urmă va fi aceea în care un cazan imens, încălzit la trei milioane de atmosfere, va face să sară în aer globul pămîntesc!" Cu aproape două decenii înaintea *Călătoriei prin imposibil*, Jules Verne inventase deci un procedeu la fel de eficient de neantizare. Curat „optimism fără nori și fără nuanțe"!...

Viziunea simplificatoare nu rezistă nici la confruntarea cu concepția foarte elastică a scriitorului în privința relației posibil-imposibil. În *Indiile negre* (1877), dialogînd cu bătrînul supraveghetor Simon Ford, care visează la exploatarea cărbunelui submarin de lîngă țărmurile Angliei, inginerul James Starr supralicitează:

„— (...) Să săpăm galerii sub albia Atlanticului! Să căutăm drumul spre frații noștri din Statele Unite, prin subsolul oceanului! Iar dacă va trebui, să săpăm pînă în centrul globului, pentru a-i smulge ultima bucată de cărbune!

— Glumiți, domnule James! zise Simon, zîmbind.

— Nu glumesc, bătrîne Simon! Nu! Dar ești atît de entuziast, încît mă duci cu dumneata pînă în imposibil!"

După trei ani, entuziasmul este cenzurat de o ciudată reţinere. În *Casa cu aburi* (1880), personajele discută despre piscurile Himalaiei, încă neatinse de picior omenesc :

„— Asta se va înfăptui, răspunse căpitanul Hod, după cum se vor înfăptui, cîndva, călătoriile la Polul Sud şi la Polul Nord !

— Evident !

— Călătoria pînă la cele mai mari adîncimi ale oceanului !

— Fără nici o îndoială !

— Călătoria spre centrul Pămîntului !

— Bravo, Hod !

— Aşa cum se va înfăptui totul ! am adăugat eu.

— Chiar o călătorie în fiecare dintre planetele lumii solare ! afirmă căpitanul Hod, care nu mai putea fi oprit.

— Nu, căpitane, am replicat eu. Simplu locuitor al Pămîntului, omul n-ar putea să treacă dincolo de hotarele lui !"

Sînt lăsate aşadar pe seama viitorului izbînzile imaginare realizate anterior în *Călătoriile şi aventurile căpitanului Hatteras, Douăzeci de mii de leghe sub mări, Călătorie spre centrul Pămîntului.* Mai mult chiar, este eliminată din sfera posibilului desprinderea din îmbrăţişarea gravitaţiei terestre descrisă „ştiinţific" în *De la Pămînt la Lună* şi fantezist în *Hector Servadac.* Pentru ca peste alţi doi ani toate aceste amînări şi opreliști să fie abandonate, fantezia julesverniană dezlănţuindu-se într-un veritabil foc de artificii : subpămîntenii, întoarcerea în timp, zborul galactic, extratereştrii, cataclismul planetar... François Raymond observă, pe bună dreptate : „*Călătorie prin imposibil* aparţine deci — mai mult decît orice altă operă a lui Verne ! — genului care este numit astăzi *science-fiction*" (84). Cum să nu regretăm că scriitorul s-a desprins atît de rar de pe orbita hetzeliană ?

O (probabil) ultimă expresie antumă a fascinaţiei exercitate asupra lui Jules Verne de noţiunea pe care a încercat mereu să o circumscrie, apare în *Stăpînul lumii* (1904). Inspectorul John Strock îşi îngăduie să filozofeze pe marginea unui articol în care se lansează ipoteza că vehiculele misterioase — automobil, vapor, sub-

marin — semnalate pe teritoriul Statelor Unite ar fi opera aceluiași inventator genial și ar constitui trei ipostaze ale aceluiași aparat : „Dată fiind propensiunea spiritului uman către extraordinar, adesea chiar către imposibil, nimeni nu se mai îndoia că acesta este adevărul". Iar în ultimul episod al aventurii sale la bordul „Groazei", el recidivează : „Mă simțeam purtat prin imposibil, așa cum eram purtat prin spațiu de un monstru aerian !..."

Piesa ne oferă și altfel de surprize, nu cea mai mică fiind participarea Evei la toate etapele călătoriei. Este o premieră în universul aventurilor științifico-fantastice verniene. Limitîndu-ne la romanele a căror acțiune servește drept trambulină piesei, ne amintim că în *Călătorie spre centrul Pămîntului,* Graüben, cu toate că e „foarte tare în mineralogie", rămîne acasă, încurajîndu-l pe Axel să plece și făgăduindu-i că-l va lua de soț la întoarcere ; în *Douăzeci de mii de leghe sub mări,* singura prezență feminină este aceea dintr-un portret : soția căpitanului Nemo, ucisă împreună cu copiii de dușmanul necunoscut ; în *De la Pămînt la Lună,* neant... Lui Jules Verne i s-a reproșat adesea faptul că „sexul frumos joacă un rol atît de mic" în romanele sale, cum observa Marie Belloc, luîndu-i un interviu în 1895. Scriitorul a protestat vehement, schițînd apoi o justificare galantă : „...personajele mele trebuie să fie mereu cu mintea trează și prezența unei tinere fermecătoare poate să le abată uneori de la ceea ce au de făcut" și una morală : „De asemenea, am dorit întotdeauna să-mi scriu romanele astfel încît să poată fi puse fără nici o ezitare în mîinile oricărui tînăr și am evitat cu scrupulozitate orice scenă pe care, să spunem, un băiat n-ar fi de acord ca sora lui s-o citească" (58). Prezența fermecătoarei sale logodnice nu-l abate însă deloc pe Georges de la misiunea pe care și-a asumat-o. De altfel, chiar înainte ca Ox să-i fi furnizat mijlocul de a realiza călătoria prin imposibil, el mărturisise că imaginația îi este mai puternică decît sentimentul și că viața lui se va uni cu aceea a Evei numai după ce-și va fi înfăptuit visurile. Cît despre justificarea morală, nici în această piesă destinată unui public adult Jules Verne nu-și permite să schițeze vreo scenă care ar fi fost nelalocul ei în romanele apărute în „Magasin d'Education et de Récréation". Nu-și permite sau mai curînd nu e în

stare, pentru că nimic nu se schimbase, în această privință, față de neputința mărturisită într-o scrisoare trimisă lui Hetzel, la începutul anului 1864 : „Sînt foarte stîngaci în exprimarea sentimentelor de dragoste. Mă înspăimîntă numai ideea de a scrie cuvîntul dragoste și recurg la tot felul de subterfugii fără să ajung la nimic. Așa că, pentru a evita dificultatea, intenționez să fiu foarte sobru în astfel de scene". O intenție pe deplin realizată și în *Călătorie prin imposibil.*

Dacă prezența Evei, dictată pesemne de imperativele construcției dramatice, trădează doar aparent una dintre atitudinile verniene, cum poate fi interpretată acumularea de replici, tirade și indicații de regie cu un conținut religios de o fervoare explicită cu totul absentă în *Călătoriile extraordinare?* E un aspect care nu a trecut neobservat în epocă. În postfața ediției Pauvert, intitulată *De la extraordinar la imposibil,* Robert Pourvoyeur reproduce o suită de extrase din cronicile teatrale ale timpului, care îl consideră pe d'Ennery răspunzător pentru „misticismul catolico-reacționar", învinuindu-l că afișează „principii extraordinar de retrograde și profesiuni de credință colosal de clericale". Autorul postfeței e mai reticent în a-l absolvi întrutotul pe Jules Verne, iar Charles-Noël Martin îi atribuie fără șovăire scriitorului „esența textului" și „filozofia lui anti-științifică". În ceea ce mă privește, nu aș fi atît de categoric. Mai întîi pentru că d'Ennery merita categorisirile cronicarilor dramatici. Martin însuși afirmă că în cele circa trei sute cincizeci de piese pe care le-a scris (de nouă ori din zece în colaborare), acest meșteșugar al scenei n-a scăpat „nici o ocazie de a strecura pe Dumnezeu și Biserica acolo unde nu era neapărat necesar" *(op. cit.,* p. 384). Pe de altă parte, chiar dacă Jules Verne nu mai era multiplul contestatar din tinerețe, e greu de acceptat că atitudinea lui se schimbase într-o asemenea măsură. Să nu uităm că în 1874, republicînd, după douăzeci de ani, *Maître Zacharius,* scriitorul eliminase cele mai apăsate accente redempționiste. Dar poate că perioada 1880—1882 a însemnat pentru el „o netă reapariție a curentului deist în formă catolică", așa cum crede Martin, considerînd că această orientare a continuat să se adîncească *(op. cit.,* p. 397). Jean-Jules Verne, nepotul scriitorului, e de altă părere : „Dacă era deist, chiar creștin, nu mai era catolic,

socotind totuși că religia catolică era socialmente utilă. Trăind într-o familie și într-un mediu catolice, el n-a vrut să șccheze pe nimeni; nu mergea la mesă, dar pretindea că s-ar fi dus la ora cinci dimineața!" (47, p. 91). Într-o astfel de controversă, a cărei importanță depășește simțitor sfera discuției noastre, ultimul cuvînt nu poate aparține decît operei verniene. Ne vom adresa deci unor texte ulterioare *Călătoriei prin imposibil*, pentru a vedea cum și dacă presupusa orientare deist-catolică a lui Jules Verne a continuat să se adîncească. În *Testamentul unui excentric*, roman scris în 1896—1897 și apărut în 1899, publicul care asistă la înhumarea eroului se așteaptă la un miracol de talia celui al „crucii din in hoc signo vinces" a împăratului Constantin — și este gratificat cu o mistificare. Mai tîrziu, ziaristul Harris T. Kymbale crede că vede un urs schițînd semnul crucii și-l botează pe loc „Ursus christianus", convins că a descoperit o nouă specie de plantigrade — fiind vorba, de fapt, despre un țăran îmbrăcat cu o piele de urs!... Acestor glume prea puțin pioase pe seama principalului simbol al creștinismului trebuie să le adăugăm mușcăturile din *Le village aérien*, roman scris în 1899 și tipărit în 1901. Relatarea aventurilor insolite ale unei expediții de vînătoare în centrul Africii este înțesată de aluzii și trimiteri directe. Wagddisii își întîmpină dumnezeul în „haine de duminică", rînduindu-se „în procesiune" pentru ca „să le fie îngăduit să contemple în sfîrșit augustul chip". Și dumnezeul apare, dus pe umeri de patru Wagddisi, pe „un vechi divan acoperit cu stofă și cu frunze" — autorul numește acest tron derizoriu o „sedia gestatoria", locuțiune latină care desemnează *numai* scaunul pe care este purtat suveranul pontif! Mai trebuie știut că dumnezeul oamenilor-maimuță este savantul decăzut și nebun Johausen pentru ca lucrurile să fie limpezi și să împărtășim concluzia lui Olivier Dumas: „*Satul aerian* era o metaforă a paradisului în văzduh și a Dumnezeului său suveran. Ce crudă deziluzie! Dumnezeu este incapabil și surd la rugăciunile noastre" (68). Să constituie această parabolă deseori explicită semnul unei noi schimbări de optică a scriitorului, în ultimii săi ani de viață? Mai credibilă mi se pare intervenția lui d'Ennery în textul *Călătoriei prin imposibil*, chiar dacă nu la modul absolut, presupus de cronicarii teatrali din 1882. Înclin să-i dau dreptate lui Robert

Pourvoyeur, cînd scrie în amintita postfață : „Acest om de teatru pentru care succesul justifica totul și care se folosea fără prea multe scrupule de sentimentele cele mai demne de respect — dragostea maternă, respectul copilului, etc. — nu s-ar fi abținut, de pildă, de la a-l convinge pe Verne că trebuie insistat și îngroșat, pentru a face să treacă mai bine rampa ceea ce Verne avea de gînd să spună“ (82). Nu mă îndoiesc, deci, că scriitorul a vrut să-și clameze cu mai multă vigoare, eliberat o clipă de tutela lui Hetzel *, temerile născute din evoluția neconcordantă a progresului tehnico-științific și a celui moral. De aici figura demonică a lui Ox, poate și manicheismul înfruntării lui cu Volsius. Dar predicile emfatice ale acestuia din urmă, viziunile celeste pe care le evocă prin forța geniului său muzical, culminînd cu „Apoteoza“ finală, sînt străine de stilul și gîndirea lui Jules Verne, așa cum le cunoaștem din *Călătoriile extraordinare*, depășind pînă și conformismul religios din prima versiune a lui *Maître Zacharius*. Să-i dăm deci lui Jules Verne ce-i al lui Jules Verne și lui d'Ennery ce-i al lui d'Ennery !

* Cei doi Hetzel au fost cel puțin iritați de această evadare și de implicațiile ei. Fiul îi scria tatălui, în februarie 1882 : „Verne e îndrăgostit de ideea lui : *Prin imposibil*. El i-a dat-o lui d'Ennery și nu d'Ennery lui. Este o insanitate și chiar dacă piesa sau cartea ar fi o capodoperă, titlul însuși ar constitui o lovitură dată genului său de produs. El trebuie să fabrice *Extraordinar* și nu *Imposibil* ; dar nu se poate spera să-l determini pe acest breton să renunțe la ideile lui preconcepute“.

TRIBULAȚIILE UNUI VISĂTOR ZEFLEMIST

Cu antenele sale vibrînd la toate aparențele Insolitului, autorul *Viitoarei Eve* observă, chiar în prima pagină a romanului, că fizionomia tînărului Edison o amintea pe aceea a lui Gustave Doré : „Era aproape chipul artistului *transpus* într-un chip de savant". Nefiind un adept al teoriilor lui Gall și Lavater, nu voi glosa pe marginea acestei asemănări și a semnificațiilor ei posibile. Ceea ce nu înseamnă că aș atribui oricăror similitudini statutul de simple coincidențe. Mi se pare, de pildă, că prezența în biografia lui Villiers de l'Isle-Adam a unor incidente întîlnite și în aceea a lui Edgar Allan Poe constituie măcar un început de explicație pentru trăsăturile comune ale caracterului, comportamentului și, pînă la urmă, operei celor doi scriitori. O sumară trecere în revistă nu poate omite invocarea unei ascendențe glorioase : bunicul „general" în armata americană al lui Poe, strămoșii iluștri ai lui Villiers (un mareșal al Franței, un mare maestru al ordinului Ospitalierilor etc.). Sau faptul că amîndoi au trecut prin mai multe școli, fără a absolvi vreo universitate ; autodidacți, în sensul nobil al cuvîntului, ei vor face paradă de erudiție în temeiul unor cunoștințe acumulate printr-un efort susținut dar nesistematic. Amănuntul că Villiers, ca și Poe, a practicat sportul în tinerețe poate să pară lăturalnic, dacă nu chiar frivol ; nu aruncă el însă o lumină neașteptată asupra unor figuri pe care zelatori excesivi au vrut să le înfățișeze viitorimii ca fiind lipsite de orice contingență cu preocupările „vulgare" ? Trebuie să adăugăm abandonul de facto al poeziei în favoarea prozei, datorită unui ansamblu de rațiuni din care nu pot fi

excluse cele pecuniare *, sau atracția irezistibilă a gazetăriei. Mă opresc aici nu pentru că aș fi epuizat exemplele grăitoare, ci nevrînd să transform ilustrarea ideii mele într-o operație obositoare. De altfel, cititorul va sesiza și alte consonanțe, în urma lecturii textelor consacrate în acest volum incursiunilor pe tărîmul încă nenumitului *science fiction* ale celor doi artiști receptivi la toate semnele veacului.

Întorcîndu-ne la afirmarea ascendenței glorioase, vom observa că, la Poe, ea constituie doar un punct de sprijin în căutarea identității minate de situația sa de fiu adoptiv lipsit de consfințirea legală a adopțiunii. În ceea ce-l privește pe Villiers, credința într-o obîrșie ilustră a avut un rol determinant în pecetluirea destinului său uman și literar. E adevărat că, potrivit investigațiilor efectuate relativ recent, legătura dintre vechea stirpe de l'Isle-Adam și familia scriitorului este în cel mai bun caz incertă. Dar Villiers era pătruns pînă la ultima fibră de convingerea că aparține nobilimii de rang înalt și faptul acesta l-a marcat profund, impunîndu-i să trăiască și să creeze potrivit normelor unui ideal aristocratic revolut. Formația intelectuală i-a consolidat opoziția față de valorile dominante ale epocii. Adept al hegelianismului, cunoscut mai mult din lucrări de popularizare și din discuțiile cu o rudă îndepărtată, prieten cu Baudelaire și admirator al lui Wagner, Villiers a fost influențat de romantici, cu deosebire de Edgar Poe, al cărui geniu i s-a revelat grație superbelor tălmăciri ale autorului *Florilor răului.*

Schițarea acestor coordonate nu urmărește să sugereze un destin linear. Atitudinea scriitorului este, de altfel, destul de contradictorie pentru a părea, uneori, paradoxală. După capitularea lui Napoleon al III-lea, el se înrolează în Garda Națională (fără să aibă prilejul de a lupta cu trupele invadatoare). Unii cercetători susțin chiar că ar fi publicat, în „Le Tribun du peuple", articole în sprijinul Comunei care înalță „steaguri de culoarea răzbunării", semnate cu pseudonimul Marius. Faptul este incontrolabil, dar, în 1871, Villiers a avut relații

* Într-o scrisoare din 2 noiembrie 1865, Eugène Lefèbre îl înștiința pe Stéphane Mallarmé că Villiers „s-a plictisit de traiul cu acest pigmeu care se numește Încurcătură perpetuă și va adopta maniera lui Edgar Poe".

amicale cu cîțiva comunarzi notorii. Pentru ca, mai tîrziu, să-l vedem cochetînd cu ideea obținerii tronului vacant al Greciei, pentru că Philippe de Villiers de l'Isle-Adam apărase insula Rhodos, asediată de flota otomană ; sau candidînd în alegerile municipale sub culorile monarhismului legitimist căruia i-a rămas credincios toată viața, fiind conștient că luptă pentru o cauză pierdută. Ceea ce ne interesează îndeosebi este însă poziția lui ambiguă față de știința care i-a furnizat pretextele cîtorva povestiri și materialul strălucitei demonstrații din *Viitoarea Evă*.

Villiers s-a născut în 1838, cînd *Cursul de filozofie pozitivă* al lui Auguste Comte fusese publicat aproape integral. În anii adolescenței și tinereții scriitorului, influența pozitivismului asupra tuturor compartimentelor gîndirii și acțiunii veacului devine copleșitoare, contaminîndu-i pe cîțiva dintre cei mai prestigioși reprezentanți ai literelor franceze. Programatic este, în acest sens, poemul lui Victor Hugo, *În largul cerului (Legenda veacurilor*, 1859), splendidă afirmare a încrederii în posibilitățile nelimitate ale Progresului, concretizată în metafora zborului interstelar, a depășirii condiției terestre a umanității. Această încredere este însă departe de a fi unanimă. Alți paladini ai romantismului consideră, asemeni lui Edgar Poe, că Știința ucide Poezia : Musset deplînge dispariția cometelor o dată cu transformarea lor într-un obiect de studiu. Se manifestă și temeri privind urmările nefaste ale introducerii unor descoperiri și invenții în viața de fiecare zi. În poemul *Casa păstorului* (1844), Alfred de Vigny anatemizează drumul de fier, văzut doar ca un nou mijloc de îmbogățire a burgheziei. Dar cel mai violent atac anti-pozitivist al anilor '40 este lansat de un scriitor mai puțin cunoscut, Emile Souvestre. Romanul său, *Lumea așa cum va fi* (1846), înfățișează călătoria în anul 3000 a unui cuplu de tineri seduși de elanurile utopice ale lui Saint Simon și Fourier — prilej de a stigmatiza triumful brutal al utilitarismului, excesele monstruoase ale publicității, dispariția sentimentului familial, a dreptului, a carității, a dragostei însăși. Este exprimată astfel pregnant o idee care pătrunsese în conștiința epocii, aceea a primejdiilor progresului tehnico-științific neînsoțit de o evoluție corespunzătoare a simțului moral.

Tînărul Villiers pare cucerit o clipă de perspectivele mirifice ale unor invenții. În poemul *Calea de fier* („Le Publicateur des Côtes-du-Nord", 19 septembrie 1863), el întrevede chiar relația posibilă dintre progresul tehnic și cel social :

„Cînd rețelele sale vor încinge acest glob nemărginit,
Vom putea iubi, fără rușine, Libertatea."

Dar astfel de accente sînt izolate și nesemnificative în creația celui care constata, în *Exil* (1859) :

„...pe șine, aburul șuieră și fumegă,
Mergînd spre un țel în care nimeni nu crede."

și avea să peroreze, prin gura lui Edison, în *Viitoarea Evă* (1886) : „În dcuăzeci și cinci de ani, cinci sute de mii de gîfîieli de locomotive au fost de ajuns pentru a vă arunca «sufletele luminate» în îndoiala cea mai adîncă față de tot ceea ce a constituit credința a mai mult de șase mii de ani de umanitate". Pentru că, supunîndu-se unei multiple condiționări — mediul familial, educația primită în școlile conservatoare și regaliste ale Bretaniei, influența filozofiei idealiste germane, prietenia cu Baudelaire, Catulle Mendès și Mallarmé, șocul descoperirii lui Edgar Poe, în sfîrșit, dar nu în ultimul rînd, impulsurile propriei sale conformații spirituale — Villiers se situează printre cei mai pasionați detractori ai unei lumi în care se simte iremediabil străin. E o atitudine conștientă, programatică, după cum reiese dintr-o scrisoare către Stéphane Mallarmé, datată 11 septembrie 1866 : „*Claire Lenoir* și *Yseult* sînt povestiri teribile scrise potrivit esteticii lui Edgar Poe. Și am obținut asemenea hohote de rîs la Leconte de Lisle [...] încît am speranțe mari. Fapt este că voi face din burghez [...] ceea ce Voltaire a făcut din partizanii clericalismului, Rousseau din gentilomi și Molière din medici. Se pare că sînt înzestrat cu o forță a grotescului pe care nu o bănuiam [...]. Mi s-a spus că Daumier îi flata servil, în comparație cu ceea ce fac eu. Și, desigur, am aerul că-i iubesc și că-i ridic în slăvi, în timp ce-i ucid ca pe cocoși".

În ofensiva sa generalizată, Villiers atacă nu numai scientismul, ci și Știința, socotind-o vinovată, prin aplicațiile ei utilitare, de consolidarea dominației Banului.

Virulența satirei este potențată de aerul neutru sau fals aprobator pe care-l afectează „elogiind“ cele mai năstrușnice sau mai terifiante plăsmuiri ale detestatului spirit pozitivist. În *Claire Lenoir* („Revue des Lettres et des Arts“, 13 octombrie — 1 decembrie 1867), printr-o operație evident fantezistă, este descoperită pe retina unui cadavru ultima imagine înregistrată înaintea decesului *. *Descoperirea d-lui Grave* („La Renaissance littéraire et artistique“, 30 noiembrie 1873 ; peste un deceniu, versiunea definitivă din volumul *Povestiri crude* ** avea să fie intitulată *Afișajul ceresc)*, condamnă invazia publicității, care nu cruță nici bolta înstelată. „La prima vedere, însuși fondul problemei pare să se învecineze cu imposibilul și aproape cu Nebunia. Să defrișezi azurul, să stabilești prețul astrelor, să exploatezi aurora și amurgul, să organizezi seara, să folosești firmamentul pînă acum neproductiv — ce vis ! ce realizare spinoasă, plină de dificultăți ! Dar căror probleme n-ar izbuti să le găsească soluția Omul, însuflețit de spiritul progresului ?“ Soluția găsită de „savantul inginer meridional, Dl. Grave“ constă în proiectarea pe cer, cu ajutorul unor „imense reflectoare multicolore“, a celor mai variate reclame. Și Villiers preconizează utilizarea invenției în alegerile parlamentare. *Mașina gloriei (idem,* 22 și 29 martie 1874) descrie cu lux de amănunte un ansamblu de dispozitive mecanice, electrice, acustice și odorifere menite să asigure succesul sau căderea unei piese de teatru. Pe parcurs este denunțată primejdia mașinismului cotropitor : „Ce înseamnă, azi, puterea unui om, față de cea a unei mașini ?“ și se constată, cu un entuziasm factice, că „Spiritul secolului este cel al mașinilor“. O notă finală la versiunea din *Povestiri crude* extinde satira asupra parlamentarismului : „Recent, s-a vorbit despre o adaptare a acestei ciudate Mașini la Camera deputaților și la Senat ; dar, deocamdată, nu e decît un zvon. Îl reproducem sub toate rezervele. «Ua-uaul» ar urma să fie înlocuit cu

* Procedeul avea să fie reluat, printre alții, de Jules Verne în *Frații Kip* (1902) și Victor Papilian în *Manechinul lui Igor* (1943).

** O traducere românească din 1970 a fost intitulată *Povestiri fioroase*, ceea ce constituie o îndepărtare flagrantă de la spiritul originalului.

«Foarte bine!», «Da! Da!», «La vot!», «Ați mințit!», cu «Nu! Nu!», «Cer cuvîntul!...», «Continuați!» etc. — În sfîrșit, cu ceea ce este necesar." *Aparatul doctorului Abeille E.E. pentru analiza chimică a ultimului suspin* („La Semaine parisienne", 21 mai 1874; în volum, numele inventatorului dispare din titlu și devine Schneitz oeffer junior) are rolul de a-i obișnui pe copii cu moartea celor apropiați. Există, desigur „prejudecăți" care se opun răspîndirii aparatului. „Dar, trăim noi, da sau ba, într-un secol practic, pozitiv și luminat? Da. — Ei bine, să aparținem secolului nostru! Trebuie să aparții secolului tău! — Cine vrea, astăzi, să sufere? Cine vrea cu adevărat? — Nimeni. — Să renunțăm, deci, la falsa pudoare și la sentimentalitatea sterilă, păgubitoare, cel mai adesea exagerată și care nu-i mai înșală nici măcar pe trecătorii care-și scot pălăriile, cu un gest convențional, în fața dricurilor". *Tratamentul doctorului Tristan Chavassus* („La République des lettres", 18 februarie 1877; în volum, numele de familie dispare din titlu) constă în străpungerea timpanelor cu scîntei electrice, pentru ca pacientul să nu mai fie incomodat de vocile gloriei, onoarei și curajului, devenind astfel „un om în sînul Omenirii". *Taina eșafodului* („Figaro", 23 octombrie 1883) dramatizează o teorie încă la modă pe atunci privind supraviețuirea pe timp limitat a creierului despărțit de trup. Pierre Versins ne informează că „...Esențialul se afla, din 1868, în *Pedeapsa cu moartea* a lui Jules Lermina..." (48, p. 939), dar, după știința mea, prima abordare *literară* a acestei teorii poate fi întîlnită cu două decenii mai devreme, în cartea lui Alexandre Dumas, *O mie și una de fantome* (1849). Villiers o va utiliza și în speculația teologică *Clipa lui Dumnezeu* (în volumul *Dragostea supremă*, 1886), în care își imaginează chiar „readerarea artificială" a capului tăiat de ghilotină la trupul său. În treacăt fie zis, scriitorul avea și își cultiva reputația de spectator asiduu al execuțiilor capitale, această bizară preocupare aflîndu-se la originea povestirii *Convivul petrecerilor din urmă*. *Etna la domiciliu* („La Revue indépendente", 1 decembrie 1886 — 1 februarie 1887) este un minuțios și, evident, ineficace plan de acțiune teroristă. Mijlocul preconizat ni se dezvăluie din motto-ul împrumutat dintr-un text al prințului anarhist Kropotkin: „Viitorul aparține explozivilor". Să notăm

că tema apare și în povestirea neterminată *Meșterul Fulcran.*

Scriitorul nu își exprimă însă resentimentele doar în aceste fantezii para-științifice. Încă în *Cele dintîi poezii,* volum apărut în 1859, știința este numită un „cuvînt plin de hăuri insondabile" *(Existența),* „Un strop de adevăr socotit adevărul întreg" *(Lamma Sabactanni).* În romanul-eseu *Isis* (1862) metafora lasă locul unui rechizitoriu explicit la adresa consecințelor nefaste ale progresului. Villiers se arată sceptic în legătură cu creșterea duratei vieții și consideră că succesele medicinei sînt însoțite de extinderea alcoolismului, proliferarea „alimentelor falsificate", înmulțirea locuințelor „strîmte și neaerisite", nesocotirea regulilor elementare de igienă, instaurarea unui „sistem de vindecări și de droguri care va slăbi generațiile următoare" ; pe de altă parte, „Instrumentele morții se universalizează". Drama *Elen* (1865) conține și ea un pasaj consacrat condamnării științei, condamnare reiterată de Claire Lenoir, eroina nuvelei cu acest titlu. Refuzul alimentelor falsificate și al altor surogate ale civilizației apare și în *Adepții naturalului,* povestire încheiată astfel : „...prima binefacere pentru care trebuie să fim recunoscători Științei este că a făcut ca lucrurile simple, esențiale și naturale ale vieții să nu mai fie la îndemîna celor săraci". Semnificativă este și ultima frază din *Eroismul doctorului Hallidonhill* („Gil Blas", 9 ianuarie 1887) : „...dragostea exclusivă pentru Omenirea viitoare și disprețul total față de oamenii de azi constituie, în zilele noastre, singurul argument în stare să-i dezvinovățească, totuși, pe generoșii care exagerează în numele Științei". Pentru a înțelege sarcasmul autorului, trebuie să știm că eroicul doctor a „exagerat" ucigîndu-și pacientul, ca să-i despice toracele și să descopere cum s-a vindecat de tuberculoză.

Idiosincrazia lui Villiers față de știință îi înglobează, firesc, pe slujitorii ei. În poemul din prima tinerețe *Lamma Sabactanni,* „marii savanți" sînt „bătrîni funebri" care „L-au disecat pe Dumnezeu". Prototipul omului de știință pozitivist, mărginit și prozaic, apare în *Claire Lenoir,* unde efectuează amintita operație asupra trupului neînsuflețit al eroinei. Mai tîrziu, Tribulat Bonhomet va deveni eroul unui volum care-i poartă nu-

mele drept titlu (1887). Profanatorul de cadavre se delectează cu timbrul glasului lebedelor pe care le sugrumă (*Ucigașul de lebede*) și propune o "metodă originală de eliminare fizică a poeților (*Moțiunea dr.-ului Tribulat Bonhomet privind utilizarea cutremurelor*). Am văzut cum se manifestă „generozitatea" doctorului Hallidonhill...

Printre procedeele satirice mînuite cu brio de Villiers se numără și invenția onomastică. Personajele abhorate se numesc Bathybius Bottom (*Mașina gloriei*), Schneitzoeffer, Chavassus, Bonhomet. Doar creatorul „afișajului ceresc" are parte de un tratament mai îngăduitor, fiind botezat Grave — datorită, poate, unei vagi intuiții că ideea povestirii e mai puțin absurdă decît s-ar crede. * Cît despre *Viitoarea Evă*, eroul e pur și simplu transpus dintr-o realitate, ce-i drept, cvasi-legendară, cititorii fiind preveniți, în cuvîntul introductiv, că el „este, înainte de toate, «Vrăjitorul din Menlo Parc» etc. — și nu domnul inginer Edison, contemporanul nostru." ** Iată un prim semn al deosebirii de tonalitate dintre versiunea definitivă a romanului și fanteziile para-științifice.

Robert du Pontavice de Heussey relatează că Villiers a întîlnit în 1879 personajul care i-a sugerat ideea *Viitoarei Eve*. Într-o seară la Brébant, el ar fi văzut intrînd un tînăr senior englez, însoțit de un atașat de la ambasada britanică. Lordul E. W. ...s-a sinucis cîteva zile mai tîrziu. Lîngă el a fost găsit un manechin admirabil realizat, reprezentînd o tînără londoneză.

„— Fusese logodnica lui, afirmă atașatul într-un mic grup în care se afla și Villiers. Dar el adora trupul și detesta sufletul...

* În timpul Expoziției de la Chicago, din 1893, au fost proiectate, pare-se pentru prima oară, texte și desene pe nori.

** Inventatorul este și eroul unui alt roman apărut în timpul vieții sale: *Cucerirea lui Marte de către Edison* de Garrret P. Serviss („New York Evening Journal", 12 ianuarie — 10 februarie 1898). Conceput ca urmare la *Războiul lumilor* al lui H. G. Wells, romanul relatează cum Thomas Alva Edison și un grup de savanți construiesc o flotă interplanetară înarmată cu dezintegratoare și-i pedepsesc pe marțieni pentru tentativa lor de a cuceri Pămîntul.

— Regret că prietenul dumneavoastră nu mi s-a adresat, îl întrerupse un inginer american. L-aş fi vindecat, poate.

— Dumneavoastră ! Cum ?

— By God ! Insuflînd păpuşii sale viaţa, sufletul, mişcarea şi dragostea.

Se auziră rîsete.

— Puteţi să rîdeţi, dar maestrul meu, Edison, vă va demonstra curînd că puterea electricităţii este asemeni celei a lui Dumnezeu !"

După cîtva timp, întîlnindu-l pe Pontavice la Paris, Villiers i-a vorbit despre această întîmplare, care îl preocupa.

„— Lordul W... era de o frumuseţe tristă, spuse el, şi mi-am dat seama imediat că în expresia ochilor lui se citea melancolia gravă şi trufaşă a cărei umbră mărturiseşte totdeauna disperarea."

I-a vorbit despre manechin, despre dialogul dintre ataşat şi inginer şi, fără să-l prevină, i-a citit primele pagini ale cărţii inspirate de acest incident : *Viitoarea Evă* fusese începută (cf. 11, p. 98—99).

Numai că în februarie 1879 Villiers îi scria lui Jean Marras că termină capitolul 52, ultimul, al romanului *. Să fi săvîrşit Pontavice o eroare cronologică ? Sau să se fi amuzat scriitorul, vrînd să acrediteze o geneză macabră a romanului ? Oricum, ideea îl preocupa de mai multă vreme. Poate din acel an 1874 cînd se întorcea de la Londra, dezamăgit de finalul poveştii de dragoste cu Anna Eyre Powells. Scrisorile lui Villiers din acea perioadă arată că fusese o pasiune incendiară, grefată pe un foarte serios proiect matrimonial. Iată un fragment din epistola adresată, la 5 ianuarie 1874, lui Stéphane Mallarmé : „Dragă Mallarmé, iubesc foarte tîrziu şi este prima dată în viaţa mea cînd iubesc. Pot oare să compar ceea ce este de necomparat ? Iubesc un înger cum nu mai există un altul sub soare ! E ultimul, dragul meu, după el, scara lui Iacov poate fi trasă ! Iubesc unica mea femeie posibilă. Cît despre milioanele ei, e foarte bine, e foarte nimerit şi splendid, dar nu mai e deloc asta (ceea ce mă interesează). Este foarte firesc ca o stea să

* În volum, romanul are 74 de capitole.

aibă raze, e admirabil : dar steaua este totodată și un corp ceresc, *independent* de atmosfera care o face să strălucească". În aceeași lună, Villiers îi scria prietenei sale Judith Gautier : „Draga mea Judith, există o fată *ca un* vis al lui Ossian, care n-a făcut niciodată rău cuiva, care este frumoasă ca Orientul și la fel de palidă ca dumneata... Sper că am să ți-o aduc într-o zi și vei vedea că Hazardul este un lucru serios și că nu-mi pierd capul degeaba. Îți string mîna, buna mea prietenă Judith, și crede-mă că nimeni altul decît mine, orice-aș spune, nu cunoaște cu adevărat magnificul meu vis care, de astă dată, s-a întrupat ! Și care nu se va spulbera." Care să fie explicația eșecului ? În scrisoarea din 5 ianuarie, Villiers se plînge că tatăl Annei (el o numește, cu o discreție inutilă, Miss R.) vrea „s-o *mărite cu forța* cu cineva pe care ea nu-l poate suferi". Ruptura s-a produs însă din alte pricini. La 4 martie, juristul John Payne îi scria, din Londra, lui Mallarmé : „Știrile despre Villiers nu fac decît să-mi sporească tristețea. Cum s-a întîmplat ? Nu știu nimic. Mi-e teamă (cum m-am temut totdeauna) că neplăcutul rezultat trebuie pus pe seama fetei, o tînără persoană destul de isterică și de *afectată*". Pornind de aici, unii villieriști cred că scriitorul s-a retras, dezamăgit de neconcordanța dintre înfățișarea și spiritul tinerei englezoaice, care ar fi așadar prototipul Aliciei Clary (de ce nu și al logodnicei londoneze din relatarea lui Pontavice ?) În ceea ce mă privește, înclin spre opinia lui André Lebois : „Se pare mai curînd că Miss R. l-a respins și că el a scris *Viitoarea Evă* pentru a se elibera de o obsesie : catharsisul necesită cîteodată o răfuială". (76) O opinie susținută de caracterizarea din amintita scrisoare către Jean Marras : „este o carte răzbunătoare".

Oricum, incidentul biografic s-a grefat pe interesul acut și constant al lui Villiers față de variile întruchipări ale progresului tehnico-științific, interes întreținut și de prietenia cu Charles Cros, poetul-inventator. Un leitmotiv al romanului este acela al miracolelor captării și redării sunetelor, iar Cros depusese la Academia de științe din Paris, la 30 aprilie 1877, în plic sigilat, descrierea amănunțită a unui aparat menit „să înregistreze și să reproducă vibrațiile acustice", paleofonul. Să notăm că Edison avea să depună cererea de brevet pentru fono-

graful său, funcționînd în temeiul aceluiași principiu, la 19 decembrie. Existența acestui decalaj ne interesează, aici, nu pentru a invoca o prioritate abstractă, ci pentru a încerca să determinăm un alt stimul al scrierii romanului. Știm, așadar, că în februarie 1879 Villiers lucra la ultimul capitol, scriindu-i lui Jean Marras că a consacrat stilului cărții „timpul și răbdarea necesare". La 20 februarie 1880, el îi mărturisea lui Aurélien Scholl că *Viitoarea Evă* l-a costat „doi ani de muncă și de cercetări". În sfîrșit, în sumarul unei culegeri de povestiri trimisă în 1877 editorului Calman Levy (și refuzată de acesta) figura și *Miss Hadaly Habal* *, pe care Pierre-Georges Castex o consideră „nucleul *Viitoarei Eve*" (66, p. XIII). Se pare deci că nu fonograful, cunoscut în Franța abia în 1878, ci paleofonul i-a oferit lui Villiers punctul de plecare al speculațiilor privind reproducerea vocii umane. Și nu seamănă personajul central din versiunea definitivă a romanului mai curînd cu poetul care declara în poemul *Inscription* :

„Comme les traits dans les camées
J'ai voulu que les voix aimées
Soient un bien qu'on garde à jamais
Et puissent répéter le rêve
Musical de l'heure trop brève ;
Le temps veut fuire, je le soumets..."

decît cu pragmaticul inginer american ?... Iată o dovadă indirectă.

Villiers a murit la 18 august 1889. La 25 august, „La Vie Populaire" începea republicarea romanului, în folosul văduvei scriitorului. În studiul care preceda primul foileton, Catulle Mendès observa că Edison se află la Paris, pentru a vizita Expoziția universală. Iar la 26 august, Paul Verlaine îi scria lui F.-A. Cazals : „Ai remarcat că Edison era la Paris cînd a murit Villiers ? Știe oare acest Edison că este eroul *Evei viitoare*..." Întrebarea a fost reluată, după aproape 70 de ani, de

* În cursul elaborării romanului, numele personajelor au fost schimbate de mai multe ori. Hadaly Habal a devenit Alicia Clary, prenumele fiind atribuit în cele din urmă andreidei, iar patronimicul — balerinei care provoacă decăderea și moartea lui Edward Anderson.

J. Bollery și P.-G. Castex : „Nu se știe dacă inventatorul american (...) a cunoscut existența operei care-l imortaliza“ (63). Incertitudinea n-ar mai trebui să planeze, dacă l-am crede pe Giovanni Papini sau mai curînd pe Gog, eroul romanului cu același titlu. În capitolul *O vizită la Edison,* scriitorul îl pune pe marele născocitor, ajuns la optzeci de ani, să declare : „Un francez decadent, Villiers de l'Isle-Adam, s-a amuzat să povestească, într-unul dintre romanele sale, că aș fi dat viață unei femei artificiale atît de perfecte, încît ar fi putut fi luată drept o femeie în carne și oase. Din păcate, nu-i adevărat : francezul era un adulator sau un mistificator“. Acest interviu apocrif întemeiat pe datele notorii despre caracterul și mentalitatea lui Edison, subliniază neconcordanța modelului real cu personajul.

Referirile anterioare la „versiunea definitivă“ sînt îndreptățite de tribulațiile apariției romanului. „Le Gaulois“ a publicat doar *Cartea întîi,* sub titlul *Noua Evă,* între 4 și 18 septembrie 1880. Se pare că redacția n-a perseverat pentru că „burghezii se dezabonau în masă“. „L'Etoile française“ a rezistat mai mult presiunii cititorilor : foiletonul său cu același titlu (14 decembrie 1880 — 4 februarie 1881) a fost stopat cu numai trei capitole înainte de final. În sfîrșit, „La Vie moderne“ a făcut loc în paginile sale textului integral, între 18 iulie 1885 și 27 martie 1886. În același an 1886. M. de Brunhoff a tipărit ediția princeps. Iată o succintă prezentare a subiectului.

„Vrăjitorul din Menlo-Park“ a creat o mirabilă andreidă, căreia îi lipsește doar o motivație destul de puternică pentru a se „încarna“. Se anunță vizita lordului Celian Ewald, care-i dăruise cîndva inventatorului suma necesară pentru a-l smulge din ghearele mizeriei și, poate, ale morții. E o vizită de adio, întrucît tînărul, arătosul și bogatul senior a hotărît să se sinucidă. Pricina o constituie neputința de a o mai iubi, dar și de a o părăsi pe Alicia Clary, o femeie de o frumusețe prodigioasă (copie perfectă a lui Venus din Milo), lipsită însă de inteligență și de sensibilitate. „Ah ! cine îmi va putea scoate sufletul acela din trupul ei !“ exclamă Ewald, deznădăjduit. Și Edison răspunde, simplu : „Eu !“ Asta înseamnă că andreida Hadaly (=Ideal, în iraniană) va dobîndi *toate* trăsăturile fizice ale Aliciei, de la nuanța

exactă a culorii pielei, pînă la intonaţie şi miros, dar *nimic* din mediocra ei fiinţă spirituală. Lordul, căruia Edison i-a arătat în detaliu cum este alcătuită şi cum funcţionează andreida, este totuşi înşelat de incredibila asemănare. După un moment de revoltă împotriva „sacrilegiului", el se lasă cucerit de farmecul lui Hadaly, de elevaţia gîndurilor şi sentimentelor ei, exprimate cu o *inimitabilă graţie şi profunzime.* Andreida este închisă într-un sarcofag anume construit, cu care Ewald porneşte să traverseze oceanul către castelul său din Anglia, unde a hotărît să-şi petreacă viaţa împreună cu Idealul său „încarnat". Un incendiu distruge însă vaporul — şi sarcofagul, cu toate eforturile disperate ale tînărului de a-l salva. Printre înecaţi se numără şi Alicia Clary, aflată pe bord. În final, Edison primeşte o telegramă : „Prietene, doar pierderea lui Hadaly mă face să fiu de neconsolat şi nu port doliu decît pentru această umbră. Adio. Lord Ewald".

Trebuie să spun îndată că această intrigă nu constituie decît suportul nesfîrşitului soliloc al lui Edison, întrerupt doar de mărturisirea lordului Ewald privind nefericita sa pasiune pentru „zeiţa burgheză" şi de pledoaria pasionată a andreidei care-şi cere dreptul la viaţă. Ar fi de altfel lipsit de sens să pretindem respectarea unor reguli obişnuite de compoziţie, Villiers nefiind preocupat de virtuţile romaneşti ale textului, ci de implicaţiile lui filozofice, de reafirmarea într-o operă cu ambiţii faustiene a concepţiilor exprimate şi în lucrările sale anterioare.

Viitoarea Evă este dedicată, deopotrivă, „Visătorilor" şi „Zeflemiştilor". O ambiguitate care-şi are sorgintea în caracterul nu o dată contradictoriu al poziţiei autorului. Din nou asemeni lui Poe, el pare uneori supus fascinaţiei secrete a Ştiinţei, pe care nu o mai exorcizează cu gesturile ironiei şi ale satirei. În povestiri, de pildă, o sclipire neaşteptată trădează interesul pentru descoperiri sau ipoteze recente *. Nota de subsol la fraza finală

* Un interes manifestat pînă la sfîrşitul vieţii scriitorului. După cum relata soţia lui, în 1889, slăbit de boala care avea să-l ucidă, Villiers a străbătut sălile Expoziţiei Universale de la Paris într-un fotoliu rulant, pentru a vizita pavilioanele ştiinţifice.

din *Aparatul pentru analiza chimică a ultimului suspin* sună astfel : „Se știe astăzi că întregul nostru sistem solar se îndreaptă, pe nesimțite, către punctul de pe cer în care se află cea de-a șasea stea a constelației Hercule (adică *Zeta Herculis*, în limbajul nostru). Acest vîrtej de flăcări — avînd asemenea dimensiuni, încît cifrele care le exprimă ar tulbura întrucîtva gîndirea (dacă, pentru cei care gîndesc, cerul vizibil ar putea avea vreo importanță) — pare a reprezenta, potrivit astronomiei, sfîrșitul sau dispariția *inevitabilă* a ansamblului nostru de fenomene". Ideea virtualei catastrofe cosmice, prezentă și într-o ciornă a *Mașinii gloriei*, este reluată în *Viitoarea Evă* : „[...] e mai mult ca probabil că întregul sistem solar va fi fost vaporizat de dogoarea lui Zeta Herculis, care ne atrage secundă după secundă [...]". Romanul vehiculează și alte noțiuni astronomice. Ajungînd în paradisul subteran al lui Hadaly, Ewald constată că „bolta concavă, de un negru uniform, de o înălțime monstruoasă, stătea suspendată, cu greutatea unui mormînt, peste lumina acelei stele fixe (o puternică lampă închisă într-un glob azuriu — I.H.) : era imaginea Cerului, așa cum apare el, negru și întunecat, dincolo de atmosfera planetară". Într-un capitol ulterior, fenomenul este dăruit cu noblețea metaforei : „Fără iluzie, totul piere. Nimeni nu o evită. Iluzia înseamnă lumina ! Priviți cerul de deasupra straturilor atmosferice, la numai patru-cinci leghe înălțime : veți vedea un abis de culoarea cernelii, presărat cu tăciuni roșii fără nici o strălucire. Așadar, norii, simboluri ale iluziei, sînt cei care ne făuresc Lumina !" Pentru a explica modul în care a încercat să deducă înfățișarea dansatoarei Evelyn Habal, Edison se referă la calculul prin care Leverrier a prezis apariția planetei Neptun într-un anume punct din spațiu. Hadaly vorbește despre lumina stelelor moarte și-i mărturisește lui Ewald că măsoară căldura razelor stelare cu instrumentul inventat de Edison... Villiers se aventurează și pe tărîmurile altor discipline. Printre miracolele cu care se confruntă lordul în laboratorul din Menlo Park se numără și un braț de femeie fabricat dintr-o „suplă albumină solidificată". Această *carne artificială*, mulată după tiparele trupului Aliciei Clary, va acoperi armura de argint a andreidei. Villiers-Edison indică sursa ideii : „...citiți-l pe Berthelot." Este vorba despre cartea

marelui savant Marcelin Berthelot, *Sinteza chimică* (1875). Erudiția și inventivitatea se exercită însă mai ales în legătură cu dispozitivele mecano-electrice care dau „viață" andreidei. Efortul cerut de sublimarea artistică a datelor științifice și tehnice este evocat în a doua prefață a *Viitoarei Eve*, găsită după moartea scriitorului :

„În cursul elaborării acestei opere, s-au ivit diferite probleme, pur matematice [...]. Mă aflam deci în fața alternativei de a face să divagheze puțin, din punct de vede e științific, ingeniozitatea vrăjitorului nostru, sau de a lăsa, brusc, pana și, luînd creta, de a trece la tablă ; de a utiliza limbajul riguros al algebrei ; de a acoperi pagini întregi cu simbolurile integralelor.

Ar fi trebuit să presar, de pildă, capitolele intitulate *Mersul*, *Echilibrul* etc., cu operații tehnice care m-ar fi obligat să nu mai vorbesc decît despre potențiale, puteri, derivate, factoriale, coeficienți, etc., agrementate cu miriade de cifre, de litere, de expresii logaritmice ?... Desigur, mi-aș fi putut îngădui să rog vreun mare specialist în electricitate și, pentru chestiunile de mecanică, pe cîțiva dintre cei mai învățați ingineri, să aibă amabilitatea de a rectifica erorile pe care le-aș fi săvîrșit în această ipoteză. Dar, procedînd astfel, opera ar fi încetat să mai fie ceea ce trebuia să fie potrivit concepției mele de ansamblu".

Epurată, așadar, de balastul unei documentări tiranice, *Viitoarea Evă* a fost criticată, totuși, pentru excesul de detalii. Henri Bordeaux afirmă, de pildă, că „Paginile în care Villiers explică andreida devalorizează romanul ; din punct de vedere artistic, ar fi fost poate mai bine ca posibilitatea acestei realizări să fie lăsată într-un necunoscut care i-ar fi sporit verosimilitatea ; efectul ar fi fost mai profund, chiar dacă mai îndepărtat (64, p. 424). Camille Mauclair consideră, dimpotrivă, că „Studiul ingenios al procedeelor folosite de Edison pentru a construi o asemenea minune face din *Viitoarea Evă* un roman pasionant și un ciudat prototip al cărților d-lui Wells..." (78, p. 93). Împărtășind acest punct de vedere, voi încerca să descifrez originalitatea lui Villiers în raport cu posibilele modele anterioare.

Hadaly nu e prima femeie-robot din literatura conjecturală. Părintele ei spiritual și-ar fi putut aminti că,

în Cîntul XVIII al *Iliadei*, cînd Hefaistos se îndreaptă spre sala în care îl aştepta Tetis,

„...tropăind mărunt îl ajută
Fete făcute din aur, dar vii ca fecioarele aieve,
Au deopotrivă cu dînsele minte şi glas şi putere
Şi-nvăţătură la lucru de mînă deprins de la zîne."

Sau că în numărul din 30 aprilie 1632 al publicaţiei sale parodistice „Le Courrier véritable" (Théophraste Renaudot întemeiase, în 1631, „Gazette de France"), Charles Sorel prezintă un inventator care e pe cale să construiască o femeie din metal, capabilă să vorbească toate limbile Pămîntului şi să întreţină o discuţie despre dragoste. Mult mai aproape în timp se afla însă Olympia, din povestirea lui E.T.A. Hoffmann, *Omul cu nisipul* (1817). E adevărat că avem de-a face cu un automat rudimentar, despre care Sigmund spune, încercînd zadarnic să-i deschidă ochii îndrăgostitului său prieten. Nathanael : „Dacă această femeie ne înfăţişează un ansamblu de trăsături frumoase şi de forme seducătoare, poţi să nu fii de acord, după ce ai examinat-o, că ochiul ei e lipsit de viaţă, că fiecare mişcare pe care o face pare să se datoreze unor rotiţe ascunse ? Ea cîntă din gură şi la pian, păstrînd măsura ; dar e totdeauna aceeaşi arie, cu acelaşi acompaniament ; dansul ei e ca un mecanism uniform." Adăugînd că Olympia ştie să rostească doar „Ah ! ah ! ah !", o vom aşeza fără ezitare printre „monştrii derizorii" pe care Edison îi vituperează într-o tiradă : „Albert cel Mare, Vaucanson, Maëlzel, Horner etc., etc., au fost nişte bieţi fabricanţi de sperietori pentru păsări. Automatele lor sînt demne să fie expuse doar în cele mai hidoase muzee ale figurilor de ceară, în chip de obiecte dezgustătoare mirosind puternic a lemn, a ulei rînced şi a gutapercă. Aceşti sicofanţi informi, în loc să-i dea Omului sentimentul puterii sale, nu pot decît să-l facă să-şi plece fruntea în faţa zeului Chaos. Amintiţi-vă mişcările sacadate şi baroce, asemănătoare celor ale păpuşilor de Nürenberg ! — absurditatea trăsăturilor şi a tenului ! înfăţişarea potrivită pentru o vitrină de peruchier ! Zgomotul produs de cheia mecanismului ! (...) aceste manechine nu sînt decît o caricatură jignitoare a speciei noastre". Poate că Edison e prea aspru cu inge-

nioasele creații ale lui Vaucanson sau ale nenumiților Jaquet-Droz, Kintzing și Roentgen, Maillardet etc. Dar Hadaly seamănă cu aceste jucării mecanice doar atît cît seamănă locomotiva lui Stephenson cu automotoarele moderne.

„Nici un automat nu a fost descris atît de îndelung, cu o grijă atît de minuțioasă, cu o pedanterie atît de înșelătoare..." scrie Gian Paolo Ceserani (93, p. 180). Întreaga *Carte a cincea* a romanului este consacrată „autopsiei" andreidei, titlurile unor capitole fiind revelatoare : *Mersul*, *Echilibrul*, *Carnația*, *Efluvii corporale*, *Ochii fizici*, *Părul*, *Epiderma*... Hrănită cu informații de o mare diversitate, imaginația lui Villiers se concentrează asupra reproducerii vocii umane și a utilizării electricității. Desigur, în 1886 — ca și în 1880, cînd „Le Gaulois" publica prima parte a romanului — înregistrarea și redarea vibrațiilor acustice nu mai constituiau un mister pentru marele public. Anticipația în acest domeniu trebuia căutată, de pildă, într-un pasaj din utopia lui Cyrano de Bergerac, *Statele și imperiile Lunii* (1657) : „Deschizînd cutia, am dat peste un nu știu ce din metal, semănînd destul de mult cu orologiile noastre, plin de nu știu ce fel de arcuri mici și mecanisme imperceptibile. O carte, într-adevăr, dar o carte miraculoasă, care nu are nici pagini, nici litere ; în sfîrșit, dacă vrei să înveți din ea, nu ai nevoie de ochi, ci numai de urechi. Așadar, cînd cineva dorește să citească, încordează un mare număr de mici și felurite tendoane, apoi rotește acul pînă la capitolul pe care vrea să-l asculte și, în clipa aceea, ca din gura unui om sau ca dintr-un instrument muzical, ies toate sunetele distincte și diferite care slujesc drept limbaj lunarilor din pătura de sus." Sau într-unul dintre foiletoanele lui Théophile Gautier care, ascultînd-o în 1847 pe celebra actriță Mademoiselle Mars, scria că, pentru a nu lăsa să se piardă interpretarea ei fără egal, ar fi nevoie de „un dagherotip al vocii".

Fonograful adevăratului Edison era însă un instrument rudimentar și grosier pe lîngă „plămînii" de aur ai andreidei, capabili să redea, timp de douăzeci de ore, propozițiile, frazele, textele „imaginate de cei mai mari poeți, cei mai subtili metafizicieni și cei mai profunzi romancieri." (Poate că și aici punctul de pornire se află într-o idee a lui Charles Cros. La optsprezece ani, poe-

tul-inventator fusese pedagog într-o instituție pentru surdo-muți. Mai tîrziu, vrînd să le îndulcească soarta, el se gîndise că paleofonul, purtat în bandulieră, ar putea să aibă înregistrate cîteva fraze uzuale ca mijloc de comunicație cu lumea din jur.) Lordul Ewald nu agreează totuși această soluție pentru că, spune el, „...să auzi mereu aceleași cuvinte ! — Cred că această comedie mi-ar părea foarte curînd... monotonă". Villiers răspunsese obiecției încă din 1876, prin gura *Necunoscutei* : „Gîndiți-vă că împrejurările dictează mereu aceleași cuvinte și că expresia feței se armonizează mereu, într-o măsură, cu ele". Edison adaugă un argument statistic : „Fiecare meserie are ansamblul el de fraze, — în care fiecare om se învîrte și se sucește pînă la moarte, iar vocabularul său, care i se pare atît de vast, se reduce la cel mult o sută de fraze tip, repetate mereu"... Ce să mai spunem despre „condensatorii înaripați" din laboratorul subteran ? Iată un exemplu care nu mai are nevoie de comentarii : „Această pasăre a Paradisului ar putea, cu tot atîta inteligență cît au împreună cîntăreții ale căror voci sînt prizoniere înăuntrul ei, să vă ofere, ea singură, o audiție a lui *Faust* de Berlioz (orchestră, coruri, cuartete, solo-uri, bisuri, aplauze, rechemări și comentarii nedeslușite ale mulțimii). În ceea ce privește intensitatea globală a sunetului, ar fi de ajuns să o amplific prin utilizarea Microfonului. Astfel încît, aflîndu-vă culcat într-un apartament de hotel, într-o călătorie, dacă așezați pasărea pe o masă și conductorul microfonic la ureche, veți putea, singur, să vă bucurați de această audiție, fără a vă trezi vecinii". Să menționăm și *Lamentațiile lui Edison*, cum este intitulat Capitolul III al *Cărții întîi*, în care inventatorul meditează asupra posibilității de a capta vocile și zgomotele trecutului. (Villiers speculează, probabil, o discuție a personajului real cu familia Stanley. Întrebat fiind a cui voce ar fi vrut s-o înregistreze, Edison a răspuns : „A lui Napoleon ; aș da întreaga mea colecție pentru o fonogramă a acestui diavol !") El cugetă că lumina „ar putea să recupereze un avans de cincizeci de secole și chiar mai mult, în abisuri, al vechilor vibrații pornite de pe Pămînt !..." De dragul metaforei, este eludat faptul că sunetele nu se propagă în vid.

Ca un ecou, în Capitolul X, *Fotografii ale istoriei lumii,* este deplînsă pierderea imaginilor trecutului, care ar putea fi regăsite doar dacă „Omul ar descoperi mijlocul de a capta, fie cu ajutorul electricității, fie prin intermediul unui agent mai subtil, reverberația interstelară și perpetuă a tot ceea ce se petrece". Ideea este desprinsă, probabil, din volumul lui Camille Flammarion, *Povestiri despre infinit* (1872), dar Villiers extrapolează cu dezinvoltura unui autor modern de *science fiction.* El regretă, de pildă, fotografiile ratate ale faunei monstruoase din mezozoic, pe care John Taine *(Înaintea aurorei,* 1934) și Ivan Efremov *(Umbra trecutului,* 1953) o readuc în fața ochilor noștri, prin magia unei științe deocamdată imaginare.

În același Capitol X este evocată, fugar, posibilitatea îmbinării imaginii și sunetului. Mai tîrziu, vrînd să i-o arate lordului Ewald pe Evelyn Habal, Edison recurge la o veritabilă proiecție cinematografică :

„O lungă fîșie de pînză cauciucată, încrustată cu o puzderie de mici bucăți de sticlă cu transparențe colorate, se întinse lateral între două tije de oțel, în fața focarului luminos al lămpii astrale. Trasă de un capăt printr-un mecanism de ceasornic, fîșia de pînză începu să lunece, foarte repede, între lentila și cupa unui puternic reflector. Acesta proiectă brusc — pe marea pînză albă întinsă în fața lui într-un cadru din lemn de abanos avînd în partea de sus o roză de aur — imaginea în mărime naturală a unei foarte frumoase și destul de tinere femei roșcate.

Avînd o piele transparentă, ale cărei nuanțe erau redate în chip miraculos și purtînd un costum cu paiete, apariția dansa un fel de dans popular mexican. Mișcările reproduceau curgerea Vieții însăși, grație procedeelor fotografierii succesive, care poate înregistra timp de zece minute, pe fragmente microscopice de sticlă prinse pe o panglică lungă de șase coți, mișcările unei ființe, reflectate apoi de o puternică lanternă magică.

Atingînd o canelură din ghirlanda neagră a cadrului, Edison făcu să scînteieze centrul rozei de aur.

Deodată, se auzi o voce fadă și plină de îngîmfare, o voce stupidă și aspră ; dansatoarea cînta alza și olé-ul fandangoului său. Tamburina începu să-i duruie sub cot și castanietele să răpăie.

Gesturile, privirile, mişcarea buzelor, legănarea şoldurilor, tremurul pleoapelor, surîsul abia schiţat erau redate întocmai."

Villiers cunoştea, fără îndoială, praxinoscopul cu proiecţii, brevetat de Emile Reynaud în 1880, care utiliza plăci de sticlă prinse pe fîşii de pînză cauciucată ; el ar fi putut asista la demonstraţiile făcute în toamna anului 1881, la Paris, de Edward Muybridge, inventatorul fotografierii succesive. Dar ideea asocierii imaginii cu sunetul îi aparţine, ca şi o ciudată anticipaţie de alt ordin. La data apariţiei romanului, Edison nu se gîndea încă să-şi exercite geniul tehnico-ştiinţific în sfera animării imaginilor, după cum mărturisea el însuşi în 1894: „În 1887 mi-a venit idea că poate fi construit un aparat care să fie pentru văz ceea ce era fonograful pentru auz şi care să înregistreze şi să reproducă simultan, combinîndu-le, sunetul şi mişcarea" (cf. 104, p. 122). După „dagherotipul vocii" intuit poetic de Gautier, un „fonograf al mişcării" beneficiind de turnura practică a imaginaţiei inventatorului american.

Întorcîndu-ne la Villiers, observăm că, în perioada definitivării romanului, interesul său absorbant faţă de automatele antropomorfe din a căror *familie face parte* şi Hadaly este dovedit şi de inluderea unor pasaje revelatoare în versiunile din 1883 ale unor *povestiri crude*. Citez din *Maşina gloriei* : „Douăzeci de andreizi fabricaţi în atellierele lui Edison, cu chipuri demne, cu surîsul discret şi înţelegător, cu rozeta unei decoraţii la butonieră, sînt ataşaţi maşinii : în caz de absenţă sau de indispoziţie a *modelelor* lor, ar fi distribuiţi în loji, în atitudini de profund dispreţ, care ar da tonul spectatorilor. Dacă, în mod excepţional, aceştia din urmă ar încerca să se împotrivească şi să vrea să urmărească piesa, automatele ar striga «Foc !», ceea ce ar restabili situaţia, producînd un vîrtej devastator de sufocări şi de ţipete *reale*." (Într-o notă de subsol, autorul ne lămureşte că andreizii sînt „Automate electro-umane care dau iluzia *deplină* a vieţii, graţie ansamblului descoperirilor ştiinţei moderne".) Iar invenţiile imaginare enumerate în *Tratamentul doctorului Tristan* includ şi „Noua Evă, maşină electro-umană (aproape un animal !...), oferind copia primei iubiri — creată de uimitorul Thomas Alva Edison,

inginerul american, Tăticul Fonografului". Automate *electro*-umane, mașină *electro*-umană, pentru că andreizii teatrali și Hadaly își datorează „vitalitatea" electricității. Villiers pare să împărtășească entuziasmul lui Jules Verne față de forța menită să detroneze regele abur. Capitolul V al *Cărții a treia* este intitulat chiar *Electricitate*. Răspunzînd exclamației uimit-admirative a lordului Ewald, „Dumneavoastră aveți un soi de pozitivism care face să pălească fantezia din *O mie și una de nopți !*", Edison răspunde : „Dar și ce Șeherezadă este electricitatea ! ELECTRICITATEA, milord ! Lumea elegantă ignoră pașii imperceptibili și atotputernici pe care ea îi face în fiecare zi. Gîndiți-vă numai ! Datorită ei, curînd nu vcr mai exista autocrații, tunuri, monitoare, explozivi și nici armate !" Mai înainte, inginerul vorbise despre „acel surprinzător agent vital pe care-l numim electricitate", mărturisind, în altă parte, că, în împărăția subterană a lui Hadaly, „Totul se petrece grație Electricității". (Să fie o simplă coincidență faptul că titlul Capitolului XII al *Părții întîi* a capodoperei lui Jules Verne, *20.000 de leghe sub mări* (1870), este *Totul cu ajutorul electricității ?* Și nu reface Ediscn, prezentînd andreida lordului Ewald, gestul lui Nemo, prezentînd „Nautilus"-ul profesorului Aronnax ?...) Cucerit parcă de entuziasmul amfitrionului său lordul Ewald se înscrie pe aceeași orbită : „...este de pe acum admirabil faptul că numai electricitatea poate, astăzi, să transmită la distanțe și înălțimi nelimitate, foarte precise, de pildă orice forțe motrice cunoscute : în asemenea măsură încît — dacă aș da crezare rapoartelor publicate pretutindeni — mîine, fără îndoială, ea va propaga prin c sută de mii de rețele, în uzinele pămîntene, oarba, formidabila energie, pînă astăzi pierdută, a cataractelor, a torentelor, — știu eu ? poate chiar a refluxului."

Acest elan scientist, această viziune tonică asupra viitorului apropiat apar doar în unele pasaje din versiunea finală a romanului. Tonul zeflemist al inserțiilor din *Mașina gloriei* și *Tratamentul doctorului Tristan* poate fi regăsit în variantele inedite pînă la publicarea lor în ediția îngrijită de J. Bollery și P.-G. Castex. Scena întîlnirii dintre personajele masculine, de pildă, arăta astfel :

„Uimitorul Mr. Edison se afla în acel moment (al monologului său cînd) telefonul îi strigă numele unui vizitator.

— Baronul John Bull* !... spuse el. — Deja baron ! Prinț (curînd, poate). Dacă sînt aici ?... Dar ăsta-i omul meu !

Edison apăsă pe un buton din perete : — o ușă se deschise, lăsînd să alunece rapid, într-un mic tramvai de salon, vizitatorul așezat comod : — ușa se reînchise.

Fără să se deranjeze, Edison îi dădu, grație electricității transmise printr-un fir legat de fotoliul său, o cordială strîngere de mînă drept răspuns la acest cuvînt măgulitor. **

Nu-și lăsă vizitatorul să deschidă gura :

— Domnule, vă costă 100 de dolari minutul. Fiți concis. Stilul viitor este cel al telegrafului, omul nemaiavînd timp de pierdut. Vorbiți.

— Sînteți într-adevăr uimitorul domn Edison ?

— Da. La subiect. Repede ! Inutil să reflectați ! La subiect ! La subiect !

— Domnule, nutresc o mare pasiune pentru o tînără femeie.

— Femeia dumneavoastră. Foarte bine, am înțeles. Doriți un telefon pentru șifonier ?

— Pentru șifonier ?

— Da. E de ajuns o gaură invizibilă pentru ca vibrațiile aerului să pătrundă pînă la aparat."

Așezînd acest fragment alături de Capitolul XI al *Cărții întîi*, căruia-i corespunde, constatăm o sumă de nepotriviri flagrante. Batjocoritorul nume John Bull este asociat unui titlu neereditar, demn doar de disprețul „gentilomilor de adevărată noblețe" printre care, accentuează Villiers, se numără lordul Ewald. Iată, de altfel, cum judecă tînărul lord, în versiunea definitivă, noblețea recentă a familiei căreia-i aparține Alicia Clary : „În acest secol, trebuie *să fii* — sau *să te naști* — nobil, vremea cînd puteai să devii nobil fiind de mult trecută. În

* Poreclă dată englezilor într-un pamflet din 1712 al savantului scoțian John Arbuthnot (bull = taur). Personajul se va mai numi lord Edwards, lord Angel, lord Lyonnel, pînă să devină lord Ewald.

** ...care lipsește din textul regăsit.

țările noastre, noblețea se conferă astăzi cu un surîs." Edison apare ca un fel de Barnum expeditiv, încrezut și venal, care e gata să trateze drama pasională a clientului său cu ajutorul spionajului telefonic...

Într-o altă variantă, de astă dată a Capitolului XVIII, propunerea de reduplicare a superbei femei care se numește încă Evelyn Habal nu îi aparține inventatorului :

„— Domnule Edison, continuă lord Angel, impasibil, cunoașteți acum, o !... întreaga mea melancolică poveste !... Voi avea deci onoarea să vă adresez întrebarea despre care v-am vorbit la începutul relatării mele și, fără alte explicații, iat-o : — Geniul dumneavoastră inventiv, ajutat de toate resursele științei moderne, de toate descoperirile secrete sau cunoscute, impulsionat de puterea bogăției mele ar fi el capabil *să producă dublura unui original uman ?...* Într-un cuvînt, v-ar fi cu putință să realizați un al doilea exemplar *fizic*, artificial, fie !... dar, în sfîrșit, sublim !... al jalnicei femei despre care v-am vorbit ?"

Edison acceptă „comanda", cu condiția ca dublura să fie un dar oferit oaspetelui său. Acesta, numit acum „lord Lyonnel", îi pune totuși la dispoziție o mie de guinee pentru plata muncitorilor și costul substanțelor necesare. Nimic din toate acestea nu a rămas în versiunea definitivă, logica raporturilor dintre personaje neavînd decît de cîștigat. Lordul Ewald nu mai este pentru Edison un client excentric sau un „caz" interesant, ci un vechi prieten, căruia îi datorează „gloria, viața și averea". (În treacăt fie zis, vîrsta lordului Ewald, „douăzeci și șapte spre douăzeci și opt de ani", nu i-ar fi îngăduit să-l salveze de mizerie pe Edison „cu ani și ani în urmă" : acțiunea romanului se petrece în 1889, iar inventatorul era, din 1876, fabulos de bogat.) Experimentul la limita posibilului în care se lansează dobîndește astfel o aură de credibilitate.

Există și o variantă de final. În loc să afle despre incendiu și despre comportarea lordului Ewald dintr-un articol de gazetă, Edison *asistă* la o secvență care diferă de cea cunoscută :

„— O catastrofă ! spune Edison ; repede, ascultă-mă : privește stelele ?

— Nu. Sparge ușa unei cabine, cu lovituri de topor.

— Urmărește-l.

— Intră în ea. Sfărîmă un cufăr mare. Îl deschide... Ah ! e un sicriu pe care încearcă să-l ridice. Îl deschide cu o cheiță. Este... mis Cla... nu : este Hadaly. El atinge inelul : ea se trezește. O ia în brațe. Urcă pe punte.

— Deci nu poți să vezi cerul.

— Nu. Nu pot să văd decît ceea ce privește el. Ah, da, iată că înalță ochii.

— Repede ! Înălțimea unei stele ! Și fă punctul, ca să telegrafiez.

— Cerul este negru."

Referindu-se la acest fragment, André Lebois crede că „Edison asista la un naufragiu prin televiziune..." (76), dar textul nu justifică o astfel de interpretare. Aș opina mai curînd pentru o experiență mediumnică de felul celei prin care Hadaly, aflată în contact necorporal cu Sowana, o vede de la distanță pe Alicia Clary. Pe de altă parte, ultima propoziție, „Cerul este negru.", nu mi se pare mai prejos, în laconismul ei de o disperare absolută, decît ultimele fraze ale versiunii definitive : „...privirea sa ridicîndu-se, în sfîrșit, către bătrînele sfere luminoase care ardeau, nepăsătoare, între norii grei și brăzdau, etern, misterul de nepătruns al cerurilor, el (Edison) se înfioră — de frig, firește — în tăcere".

„Să încercăm să obținem de la Știință o ecuație a Iubirii", spune undeva Edison, reluînd mai tîrziu : „De vreme ce zeitățile și speranțele noastre nu mai sînt decît *științifice*, de ce n-ar deveni și iubirile noastre la fel ?" Voit sau nu, aceste profesiuni de credință reiau ideea lui Charles Cros din *Știința Iubirii*, povestire publicată în „La Revue du Monde Nouveau", în ianuarie 1874 — deci tocmai atunci cînd Villiers era convins că magnificul său vis de dragoste nu se va spulbera. Eroul lui Cros decide să cerceteze iubirea din punct de vedere științific. El răpește o tînără și o duce într-un apartament care e, de fapt, un laborator camuflat : zidurile sînt căptușite cu foi de aramă, pentru a opri pătrunderea aerului de afară ; aparate cu potasiu înregistrează debitul de bioxid de carbon, alte aparate — contracțiile nervoase, cantitatea lacrimilor, compoziția salivei ; sofaua e un cîntar ; un contor special numără sărutările (nouă sute patruzeci și patru într-o oră și jumătate)... Experimentatorul pleacă din oraș, pentru a verifica și „efectele absenței și ale părerii de rău". La întoarcere, nu mai găsește

decît o scrisoare prin care subiectul experienței îl înștiințează că a descoperit și distrus aparatele și că s-a amuzat tot timpul pe seama lui, însă de pe cînd manevra ca să fie „răpită", plictisindu-se de moarte în sînul familiei. Pînă la această întorsătură, relatarea e pătrunsă de o aparentă seriozitate care o înrudește cu *povestirile crude* de mai tîrziu. Dar speculațiile pe tema studiului științific al iubirii sînt mai vechi decît textul lui Cros. În „Le Monde illustré" din 28 ianuarie 1860, Léon Gozlan publică o notă despre *Termometrul feminin,* creat chipurile, la Londra, de celebrul optician-fiziolog Fore-Castle : „În loc să marcheze matematic căldura și frigul (...) el indică pe planșeta gradată care mărginește tubul de sticlă sentimentul încercat de femeia sau femeile cu care este pus în legătură și gradul mai mult sau mai puțin ridicat al acestui sentiment. Pe scara de care e flancat, el poate urca de la *Modestie,* ceea ce corespunde cu zero Torricelli, pînă la *Impudoarea* cea mai caracteristică, ceea ce corespunde unei temperaturi de patruzeci și cinci de grade."

Vrînd parcă să se delimiteze de astfel de picanterii pseudo-științifice, Villiers subliniază, în cîteva rînduri, caracterul de-a pururi virginal al andreidei. Mărturisindu-și intenția de a difuza formula ființelor electro-umane, Edison adaugă îndată : „Și nimeni nu mă va putea acuza de insinuări impudice, *pentru că specificul Andreidei este de a suprima, în cîteva ceasuri, în inima cea mai pătimașă, dorințele josnice și degradante trezite de modelul uman și asta prin simplul fapt că o umple de o gravitate necunoscută, al cărei efect irezistibil nu poate fi imaginat înainte de a-l fi simțit.*" Hadaly însăși se auto-definește „Cea de neposedat" și își argumentează astfel superioritatea : „Iubirea mea, fiind asemeni celei care-i face pe îngeri să palpite, are seducții mai atrăgătoare poate decît aceea legată de simțurile pămîntești, în care stă la pîndă mereu străvechea Circe !". Astfel de pasaje l-au determinat pe Daniel Gerould, într-o recenzie la versiunea engleză din 1982 a romanului, să afirme : „...esențial este faptul că Andreida va rămîne o eternă fecioară" și să supraliciteze : „În întreaga discuție tehnică amănunțită despre alcătuirea și funcționarea Andreidei, nu există nici o mențiune despre organele sexuale" (71). În legătură cu prima observație, textul *Viitoarei Eve* ne îngăduie să

bănuim că faptul se datorează dispariției premature a automatului și nu unei incapacități funcționale. În Capitotul X al *Cărții a șasea*, Hadaly, respinsă de lordul Ewald, se lamentează într-un mod cel puțin echivoc: „...doar fulgerul va îndrăzni să culeagă floarea falsă a zadarnicei mele virginități". Mai înainte, Edison îi declarase oaspetelui său: „Voi înzestra această Umbră (...) cu toate seducțiile arzătoare ale lui *Venus* din opera puternicului muzician Wagner!" Cît despre a doua observație, ea trebuie pusă pe seama unei lecturi neatente, dacă nu cumva a unei traduceri infidele. Chiar la începutul descrierii andreidei, Edison precizează că înăuntrul armurii se află „organismul interior comun tuturor femeilor", pentru ca în Capitolul I al *Cărții a cincea* să enumere printre elementele carnației „Sexualitatea modelului". Destule alte notații contravin imaginii unei idile eliberate de seducțiile simțurilor. Cînd lordul Ewald o confundă pe andreidă cu Alicia, „Rămaseră cîteva secunde tăcuți și înlănțuiți: sînii tinerei femei palpitau și îl tulburau cu efluviile lor îmbătătoare; o strînse cu putere în brațe." Mai tîrziu, într-o îmbrățișare care pecetluiește acceptarea destinului oferit de Edison, „Din sînii ei fremătători, pe care-i strivea de pieptul lui, izvora o mireasmă de crini sălbatici (...) Zeiță feminizată, iluzie carnală, ea înspăimînta noaptea. Părea că soarbe sufletul iubitului ca să-l păstreze în trupul ei; buzele întredeschise, ca într-un leșin, se mișcau și palpitau, atingîndu-le pe cele ale creatorului ei într-un sărut feciorelnic.". Calificativul final nu afectează impresia de ansamblu, care mi se pare a îndreptăți imaginea unei relații erotice virtuale neamputate de latura senzuală. Nu aceasta era opinia lui Huysmans, de vreme ce își imagina un deznodămînt „mult mai bun", întemeindu-se probabil pe pasajele citate în prima parte a acestui paragraf: „Lordul Ewald se întoarce în Scoția cu Andreida lui, își împarte viața cu ea, se grizează de artificial; dar, într-o seară, vede piciorul gol al unei servitoare, și o vrea pe această servitoare, și sfărîmă automatul" (cf. 76).

Interpretările diferite sau chiar divergente sînt justificate și de contradicțiile sau ambiguitățile textului. Tonalitatea gravă, portretul demiurgic al inventatorului, aerul de miracol științific perpetuu l-au făcut, de pildă, pe Henry Bordeaux să conchidă; „...Villiers de l'Isle-

Adam arată în *Viitoarea Evă* cum crede știința că va rezolva problemele iubirii, fabricînd femeia ideală. Ea o va fabrica în serie. Iubirea nu e decît un mecanism bine pus la punct". Există temeiuri pentru astfel de aserțiuni tranșante ? Ne amintim declarațiile lui Edison despre „ecuația Iubirii" sau despre „iubirile științifice", cărora le putem adăuga pasaje ca acestea : viitoarea Evă „ajutată de GENERAȚIA ARTIFICIALĂ (foarte la modă în ultima vreme) cred că trebuie să satisfacă din plin dorințele secrete ale speciei noastre..." ; „Doar prima Andreidă era greu de realizat. După ce formula generală a fost așternută pe hîrtie, nu mai e, dați-mi voie să repet, decît o problemă de meșteșug : nu încape îndoială că în curînd vor fi fabricate mii de structuri ca aceasta — și că un industriaș va deschide o manufactură de idealuri !". Autorul precizează însă imediat că fabricarea în serie a andreidelor nu e decît o glumă care declanșează ilaritatea celor doi parteneri de dialog. În rest, cu tot geniul său, Edison nu izbutește să realizeze decît un automat prodigios, pe care lordul Ewald l-ar refuza, dacă nu ar avea revelația unei prezențe tulburătoare. Discuția finală clarifică parțial enigma. Vorbind despre Hadaly, creatorul ei recunoaște : „...dacă i-am furnizat, din punct de vedere fizic, ceea ce are ea terestru și iluzoriu, un Spirit care îmi este necunoscut s-a suprapus operei mele...". Doar grație acestei încorporări, simulacrul își depășește caracterul factice, dobîndind o personalitate capabilă să trezească un sentiment profund și durabil.

Și din nou asemeni lui Edgar Poe, Villiers încearcă să dea un suport științific fenomenelor transcendentale. Legătura dintre Any Anderson, receptacolul terestru al Sowanei și Hadaly se realizează prin „claviatura de inducție ale cărei clape o electrizau ușor și întrețineau un curent între ea și Andreidă." Ni se propune chiar ipoteza unui „fluid nou", născut din fuzionarea fluidului electric și a celui nervos și capabil să înfăptuiască nebănuite miracole. Concluzia rămîne deschisă oricărei interpretări : „O ființă din afara umanității s-a insinuat în această nouă operă de artă..." Un început de explicație poate fi aflat totuși într-un alt text al lui Villiers, *Experiențele doctorului Crookes* (1884), care folosește aproape aceeași sintagmă vorbind despre „entități-vii, care par lipsite de corporalitatea organelor noastre (de simț — I.

H.) grosiere și care, fără îndoială, continuă lanțul speciilcr, dincolo de umanitate, în medii invizibile *... De remarcat consonanța cu o idee exprimată de Cyrano de Bergerac, în *Statele și imperiile Lunii* : „L-am întrebat dacă ei (locuitorii Soarelui — I.H.) erau corpuri, ca și noi ; mi-a răspuns că erau corpuri, dar nu ca noi, nici ca orice alt lucru pe care l-am socoti un corp, pentru că noi nu numim «corp», în mod obișnuit, decît ceea ce putem atinge : că, de altfel, în natură nu există nimic care să nu fie material, dar, deși se supuneau și ei acestei legi, cînd voiau să fie văzuți de noi erau obligați să ia aspectul unor corpuri pe măsura a ceea ce sînt în stare să perceapă simțurile noastre..." O idee reluată de Maupassant, în prima variantă a povestirii *Horla* (26 octombrie 1886) : „...dacă am avea cîteva organe de simț în plus, am descoperi în jurul nostru o infinitate de alte lucruri pe care nu le vom bănui niciodată, neavînd mijlocul de a le constata prezența."

Cum să ne explicăm tentativa unui catolic fervent și obstinat de a include fenomenele oculte în sfera științei ? René Lalou consideră că, în concepția scriitorului, „catolicismul nu trebuie să se teamă nici o clipă să urmeze știința pe cele mai stranii tărîmuri pe care-i place să se aventureze. Astfel își justifica el din punct de vedere intelectual gustul pentru ocultism sau pentru fenomenele de depersonalizare. *Viitoarea Evă* este cea mai impozantă mărturie a acestui efort" (98, p. 99—100). Imposibila simbioză avea să ducă la un eșec în ceea ce privește consecvența viziunii anticipatoare. Dar poate că-i cerem prea mult lui Villiers. Era de conceput, în acel timp dinaintea ciberneticii, o mașină capabilă să gîndească fără o intervenție supranaturală ?... Povestirea din 1880 a lui Ralph Schropp, *Automatul*, înfățișa cititorilor o creație a celebrului călugăr savant Albert cel Mare, botezată de acesta Homunculus. Trecînd peste capacitatea androidului de a efectua „toate mișcările indispensabile vieții materiale", să ne oprim la pasajul care ne interesează : „Datorită unor mecanisme pe care numai inventatorul putea să le declanșeze și să le oprească, gîndirea lui Homunculus

* William Crookes este citat și în *Viitoarea Evă*, ca descoperitor al celei de-a patra stări a materiei, „starea radiantă" și pentru „experiențele sale spiritualiste".

căpăta amprenta caracterului, spiritului și sentimentelor persoanei care-i vorbea [...] Cu toate că era superficială, instrucția automatului fusese bine dirijată și era de-ajuns pentru nevoile sale. Avea noțiuni despre toate lucrurile și, cum resursele sale mecanice nu-l puteau trăda, ieșea învingător în cele mai aprinse discuții".

Pasiunea pentru o cronologie cît mai exactă a ideilor anticipației nu are nimic de-a face cu confuzia valorilor. Intuiția sau numai verva satirică a lui Ralph Schropp nu salvează *Automatul* de la destinul său de reper tematic lipsit de atributele (poate și de ambiția) perenității. În schimb, generații după generații de cititori redescoperă aspirația dureroasă către Ideal, închisă în paginile *Viitoarei Eve,* incantația unui text ale cărui insule de retorism sînt copleșite de fluiditatea unei proze unind sonoritățile aramei și suspinele flautului, într-o armonie profund originală. Conștient de meritele operei sale, Villiers îi scria lui Jean Marras, la începutul lui februarie 1879 : „Niciodată, niciodată nu m-aș fi crezut capabil de atîta perseverență în analize ! — de atîta omogenitate în compoziție, de atîtea născociri uluitoare pe care, înțelegi tu, nimeni pînă la mine n-a îndrăznit să le evoce. Poți să mă crezi : este o carte incitantă și seducătoare ; cred cu tărie că e nemuritoare și mă ambalez aici fiind de bună credință."

Istoricii literari nu au reușit să stabilească, prin consens, apartenența lui Villiers la vreunul dintre marile curente ale secolului al XIX-lea. Considerat, pe rînd, romantic, simbolist, parnasian, el se sustrage acestor clasificări care-l definesc doar parțial. Construind cu trudă și migală o operă unică în felul său, autorul *Povestirilor crude* și al *Viitoarei Eve* rămîne un navigator solitar, căutînd cu nobilă îndîrjire țărmul adevărului și al perfecțiunii artistice.

OAMENI CA ZEII

Mai bine de două milenii, dacă pornim de la dialogurile lui Platon despre Atlantida, autorii de utopii au explorat spațiile reale sau imaginare ale geografiei terestre. Cînd s-au decis, în sfîrșit, să abordeze cea de-a patra dimensiune, au făcut-o preocupați aproape exclusiv de urmările unor evenimente improbabile, dorite sau temute cu egală ardoare. Efortul de a înfățișa un tablou coerent al schimbărilor produse pe eșichierul politic al unei țări sau al unui continent le epuiza parcă suflul creator, nemaiîngăduindu-le să mediteze asupra destinului indivizilor și al societății. Chiar și Louis-Sébastien Mercier, „autorul primei anticipații moderne, al cărei răsunet a cuprins întreaga Europă“ (48, p. 581—582), populează Parisul din *Anul două mii patru sute patruzeci* cu parizienii din anul 1771, cînd a fost publicat romanul...

Prima tentativă de a descrie aspectul urmașilor noștri îndepărtați pare să fie aceea a lui Restif de la Bretonne. *Postumele* sale, redactate între 1787 și 1789 și tipărite în 1802 *, conțin, într-adevăr, istoria apariției unei noi rase umane, după un diluviu provocat de apropierea unei comete care face să se topească ghețurile polare: „...bărbați frumoși ca niște îngeri, femei mai strălucitoare decît cele mai frumoase femei ale noastre, avînd două aripi, extraordinar de puternice, situate îndărătul umerilor, fără ca asta să-i priveze de brațe. Vor

* Nu e vorba despre o operă postumă (Restif a murit în 1806), ci despre un artificiu literar: un bărbat a scris pentru soția sa 366 de epistole, luînd măsuri ca ele să parvină destinatarei cîte una pe zi, după moartea sa.

pezi, sentimentali și mîini mari, cu care vor țopăi. Nu vor avea un nas proeminent, nici urme de urechi; gurile lor vor fi niște deschizături mici, perfect rotunde, lipsite de animalitate, ca Luceafărul de seară. Întregul lor sistem muscular nu va sluji la nimic, atîrnînd ca un accesoriu al minților lor" — „Pall Mall Gazette" prescurtat)

„Ce se va întîmpla, peste un milion de ani, cu *Genus Humanum*, este o problemă cu adevărat iritantă;
În acea epocă, *un* profet ne-a văzut, totuși,
Ca în desenul alăturat.

Dacă Omul se *supune* neîndurătoarei *Evoluții*,
Craniul său va crește «ca o cupolă, chel, țuguiat»;
Și gura sa va fi lipsită de maxilare, de gingii, de dinți —
El nu va mai mînca sau bea!

Va sta cufundat într-o baie limpede de pepsină
(Nici un ROBERT nu va supraviețui pînă atunci, ca să poată fi consultat)
Și va țopăi în mîini în timp ce hrana îi va pătrunde în trup —
Un mers aproape îngeresc!

Nu va mai brăzda uscatul și mările;
Lumea va fi veștedă, înghețată, moartă,
Pe măsură ce va crește răceala Eternității, el va săpa
Tot mai adînc sub pămînt.

Dacă „Pall Mall Gazette" ne-a oferit
O previziune exactă a acestei *imense* schimbări,
Atunci putem să mulțumim stelelor că *noi* nu vom fi obligați să trăim
Peste un milion de ani!

Fără să fie nici el obligat, eroul primului roman al lui Wells, *Mașina timpului* (1895), trăiește opt zile relativ aproape de sorocul propus. În anul 802 701, el întîlnește două rase distincte, exacerbarea contradicțiilor social-economice ducînd la o diferențiere biologică radicală. *Eloii* sînt ființe plăpînde, mici de stat, a căror fizionomie confirmă și ea schema evolutivă a profesorului Holzkopf: „... pe față nu aveau nici cea mai mică urmă de bar-

bă, iar urechile erau extrem de mici. Gura era de asemenea mică, buzele subțiri, de un roșu-aprins, iar bărbia era ascuțită la vîrf. Ochii erau mari și blînzi..." Despre *morloci* voi vorbi ceva mai tîrziu.

Excluzînd exagerările și accentele grotești care au trezit apetitul recenzentului anonim din „Punch", unele „caractere necesare" erau cu adevărat „deduse din tendințele existente". Se știa, de pildă, că datorită diminuării și, în cele din urmă, dispariției consumului de carne crudă s-a ajuns la micșorarea maxilarelor și la scurtarea intestinelor. Concomitent, are loc un proces de reducere dimensională și numerică a dinților, antropologii fiind de părere că omul viitorului va avea 24 sau chiar 20 de dinți, față de cei 32 de astăzi. În altă ordine de idei, folosirea tot mai frecventă a îmbrăcămintii și a adăpostului artificial a dus la scăderea rolului și deci a abundenței învelișului pilos.

Voi întîrzia mai mult asupra unui detaliu care pare să-i obsedeze pe autorii sfîrșitului de veac: creșterea spectaculară a volumului creierului și deci a cutiei craniene. Am văzut că, pentru Demetriu G. Ionnescu, „o trăsătură caracteristică a omului din anul 3000" este „fruntea de o lățime considerabilă". Trezindu-se după un somn de *Zece mii de ani într-un bloc de gheață*, eroul romanului cu acest titlu al lui Louis Boussenard află că Pămîntul este locuit, în cea mai mare parte, de cerebrali. Unul dintre aceștia îi declară: „...după cum vedeți, la noi, creierul a absorbit totul. Dezvoltarea masei sale este, cum ați spus, enormă pînă la diformitate. Abia dacă mai avem trupuri... atît de colosală este la noi predominanța cerebrală." Romanul lui Boussenard a apărut în 1889, în „La science illustrée". După trei ani, aceeași revistă publica *Viața electrică* a lui Albert Robida. Maestrul anticipației satirice scrise și desenate nu pierdea ocazia de a schița o perspectivă la fel de neliniștitoare: „Fiind singurul care lucrează, creierul absoarbe fluxul vital în detrimentul restului organismului, care se atrofiază și se deteriorează; dacă nu punem ordine în această privință, omul viitorului nu va mai fi decît un creier enorm sub craniu asemănător cu o cupolă așezată pe labe dintre cele mai firave!" Cît despre Wells, imaginea obsedantă este doar sugerată în eseul din 1893, în care regăsim metafora cupolei; o vom întîlni însă, fără echivoc,

în *Războiul lumilor* (1898). Marțienii, spune autorul, „Aveau trupuri — sau, mai curînd, capete — rotunde și enorme, de vreo patru picioare în diametru...". În altă parte, se precizează că „Ei erau capete — numai capete". Vă întrebați, desigur, ce caută marțienii într-o discuție despre omul viitorului. Mai ales că Alexei și Cory Panshin ne asigură : „Extratereștrii săi (ai lui Wells — I. H.), în mod clar, nu sînt umani din nici un punct de vedere" (35, p. 38). Explicația e foarte simplă. Amintind, la persoana a treia, speculațiile sale din *Omul din anul un milion*, Wells conchide, cu glasul povestitorului : „Pentru mine este foarte plauzibil că marțienii pot să descindă din ființe asemănătoare nouă, printr-o dezvoltare treptată a creierului și a mîinilor [...] în detrimentul celorlalte părți ale corpului." În această cheie, observația lui Frank Mc Connell mi se pare subtil întemeiată : „...marțienii reprezintă nu atît o invazie din spațiu, cît o invazie din timp, din viitorul omului însuși" (28, p. 128).

Coșmarul wellsian al dezvoltării inteligenței în dauna celorlalte atribute umane îmbracă haine extraterestre și în *Primii oameni în Lună* (1901). Capitolul XXIII al romanului, *Istoria naturală a seleniților*, grupează o parte din mesajele trimise de Cavor spre Pămînt. Am selectat cîteva pasaje grăitoare :

„Dacă, de exemplu, un selenit este destinat să devină matematician, profesorii și educatorii săi îl îndreaptă de la bun început către acest domeniu (...) Creierul îi devine din ce în ce mai mare, cel puțin regiunile angajate în matematici, ele se dezvoltă tot mai mult și par să soarbă toată viața și vigoarea din restul corpului. Membrele se chircesc, inima și organele digestive se micșorează, fața de insectă dispare sub contururile sale umflate [...]

Aceste ființe cu capete mari, în sarcina cărora cade munca intelectuală, formează un fel de aristocrație în această societate stranie, și în fruntea tuturor, ca o chintesență a Lunii, se află acel creier minunat și gigantic, Marele Lunar, în fața căruia voi fi dus în curînd. Dezvoltarea nelimitată a inteligenței în pătura intelectuală se datorește faptului că în anatomia lunară lipsește craniul, această ciudată cutie de oase care sugrumă dezvoltarea creierului omenesc, limitîndu-i posibilitățile [...]

La început, cînd am privit prin lumina radiantă, această chintesență de creier semăna foarte mult cu o bășică subțire, fără trăsături, cu urme vagi, unduioase de circumvoluțiuni, care se răsuceau vizibil în interior. Apoi, sub masa lui enormă, chiar deasupra marginii tronului, am zărit — fără să-mi pot reține o tresărire — niște ochi minusculi care priveau din această strălucire. Nu exista o față, ci doar niște ochi, ca și cum cineva ar fi privit prin două găuri. Mai întîi, n-am văzut nimic altceva decît acești doi ochi care mă priveau fix ; apoi am zărit dedesubt un trup pitic și niște membre ca de insectă, albe și zbîrcite. Ochii priveau în jos, către mine, cu o stranie intensitate, iar partea inferioară a globului umflat era încrețită. Niște mici mîini-tentacule, care păreau inutile, mențineau această formă pe tron..."

Imaginea hipertrofică este amplificată nemăsurat în romanul lui Gustave Le Rouge, *Războiul vampirilor* (1909). Explorînd un munte de cuarț de pe Marte, Robert Darvel pătrunde într-o grotă :

„Încovoindu-mă, am înaintat sub boltă, mai întîi în întuneric, apoi într-o lumină slabă, asemănătoare celei a clarului de lună. Grota n-avea mai mult de zece pași în adîncime și se termina printr-o înfundătură rotunjită, de unde izvora lumina lunară.

M-am apropiat, am privit așa cum se privește printr-un geam aburit și, la început, n-am întrezărit decît o grămadă de forme confuze : o serie de șanțuri regulate, de adîncituri și taluzuri.

Dar lumina interioară crescu dintr-o dată. Am putut să văd limpede ! În cele mai temerare și mai nebunești supoziții, nu mi-aș fi închipuit un asemenea lucru.

Adevărul era mai de necrezut și mai miraculos decît orice ficțiune ! *

Să vă spun oare ? Aveam în fața mea un gigantic, un monstruos creier, căruia acest munte, înalt cît Mont Blanc-ul, îi slujea drept cutie craniană !

Vedeam limpede lobii mari cît niște coline și circumvoluțiile care mi se păreau văgăuni adînci.

Uriașele organe se scăldau într-un lichid fosforescent care le făcea vizibile ; vedeam bătînd și sălțînd ar-

* Nu mă pot opri să observ că e vorba despre un *adevăr fictiv*.

tere și vine, cu mișcarea puternică a unor biele ; mi se părea chiar că o undă de căldură ajungea pînă la mine prin zidul gros de piatră translucidă !"

Încercînd să-și explice „volumul colosal al acestui creier", Darvel presupune că el este „alcătuit nu dintr-un singur encefal, ci din mai multe mii, juxtapuse, topite într-unul singur, în urma unei evoluții necunoscute..."

După viziunea grandioasă a scriitorului francez, imaginile propuse mai tîrziu de revistele specializate de pe celălalt țărm al Atlanticului par timide și nu fac decît să reia idei formulate, cum am văzut, de autorii europeni, încă din secolul 19. În 1926, „Amazing Stories" publica povestirea lui G. Peyton Wertenbaker, *Invazia ghețurilor*. Eroul ei, devenit nemuritor în urma unei operații menite să determine o perpetuă reînnoire a celulelor, asistă, într-un viitor îndepărtat, la apariția unor oameni cu „creieri enormi susținuți de mici trupuri chircite, cu membre atrofiate, cu mișcări lente și stîngace, care trebuiau să se slujească de aparate pentru a se deplasa". „Omuleți diformi, cu capete mari" întîlnește și călătorul temporal din povestirea lui John W. Campbell Jr., *Crepuscul* („Astounding Stories", 1934). Dar în aceste capete „nu se mai aflau decît creieri inutili. Omuleții avuseseră odinioară mașini de gîndit — dar cineva le oprise, cu multă vreme înainte și nimeni nu mai știa cum să le pornească din nou. Aceasta era drama : aveau creieri prodigioși, infinit superiori creierilor noștri, dar se opriseră și ei, cu milioane de ani înaintea venirii mele și de atunci nu mai fuseseră utilizați niciodată". Trupuri atrofiate și capete mari au și oamenii viitorului din romanul lui A. E. van Vogt, *Bătălia eternității* (1971), care trăiesc doar în lumea gîndirii și a abstracțiunilor. Mă opresc aici — și nu din lipsă de exemple adecvate.

Există un temei științific pentru aceste viziuni hipertrofice ? Antropologii au măsurat dimensiunile craniului oamenilor din diferite epoci, constatînd o creștere mai rapidă de la neanderthalian. la omul contemporan, decît de la pitecantrop la neanderthalian. Pornind de aici, unii dintre ei au realizat un grafic al creșterii cutiei craniene și, prelungindu-l în viitor, au ajuns la cifre care indică un cap enorm... Alți specialiști sînt de părere că volumul craniului nu poate să se mai modifice, fiind legat de dimensiunile bazinului matern. De altfel, dacă

oamenii viitorului vor fi mai inteligenți decît noi — să nu confundăm nivelul de cunoștințe cu inteligența propriu-zisă ! — saltul se va realiza nu prin amplificarea creierului, ci prin utilizarea lui intensivă. Să nu uităm că o mare parte din cele circa 13 miliarde de neuroni cerebrali este actualmente inactivă. Și poate că aici, în zone insuficient explorate, se află secretul evoluției viitoare, așa cum își imagina John Russell Fearn, în *Inteligența gigantică* (1933).

Ipoteza creșterii nemăsurate a creierului și a adăpostului său osos, în detrimentul celorlalte părți ale corpului, păcătuiește și prin absolutizarea uneia dintre coordonatele dezvoltării individului și a societății, solicitarea intelectuală din ce în ce mai intensă. Omul de astăzi este însă totodată mai înalt și trăiește mai mult decît strămoșii săi. Și putem fi siguri că omul de mîine nu va renunța la trupul său nici măcar pentru a-i conferi indestructibilitatea, dacă nu chiar nemurirea. Aceste promisiuni îndoielnice apar, de pildă, în povestirea lui Francis Flagg, *Omul-mașină din Ardathia* („Amazing Stories“, 1927). În camera unui american liniștit se materializează un omuleț cu un cap enorm, al cărui trup este închis într-un cilindru transparent și conectat la o serie de mecanisme complexe. El vine dintr-un viitor în care omenirea a ajuns la un fel de simbioză cu mașinile. Și mai departe merge Olaf Stapledon, în romanul-eseu *Cei din urmă și cei dintîi oameni* (1930), care prefigurează evoluția imaginară a umanității pe o perioadă de zeci de milioane de ani. A patra specie umană este alcătuită din creieri gigantici și nemuritori, zidiți în „cranii“ de beton cu un diametru de doisprezece metri și hrăniți artificial cu sînge și substanțe chimice. Izolați și, evident, imobili, acești oameni-creieri sînt legați de lumea exterioară prin organe senzoriale răspîndite pretutindeni, pe Pămînt și în Cosmos. O idee ingenioasă dar irealizabilă, pentru că omul este o ființă socială, iar nemurirea de unul singur n-ar fi decît un coșmar fără sfîrșit.

Spuneam că trăim mai mult decît strămoșii noștri. Durata medie a vieții a cunoscut, într-adevăr, o creștere spectaculoasă, ajungînd de la 19 ani în epoca primitivă, la peste 70 de ani. Ce va fi mîine ? Profesorul Roy Walford, de la Facultatea de medicină a Universității din Los Angeles, ne asigură că „bătrînii“ vor arăta la 70 ca

la 35, iar la 100 ca la 60. Autorii de anticipații (mărturisite sau nu) sînt și mai generoși, chiar dacă puțini au îndrăzneala lui Restif de la Bretonne. Un personaj din piesa lui Karel Čapek, *Rețeta Makropoulos* (1922), susține această pledoarie pasionată : „Să dăm tuturor trei sute de ani de viață ! Va fi cel mai mare eveniment de la crearea omului... Gîndește-te ce-ar putea să facă un om în trei sute de ani. Ar dispune de cincizeci de ani pentru copilărie și adolescență ; de alți cincizeci pentru a se familiariza cu lumea și cu tot ceea ce există ; de o sută pentru a lucra în beneficiul tuturor ; și apoi, după ce ar acumula întreaga experiență umană, de încă o sută de ani pentru a trăi ca un înțelept, pentru a-i conduce, a-i învăța și a fi un exemplu pentru ceilalți." Grație rețetei din titlu, cîntăreața Emilia Marty a atins această vîrstă matusalemică, dar experiența ei nu e deloc încurajatoare. Omul, spune ea, „Nu rezistă. Îl plictisește totul, îl plictisește să fie bun și se satură să fie rău. Îl plictisesc și cerul și pămîntul..." Poate că de vină e nu longevitatea, ci neputința eroinei de a și-o asuma.

Elixirul de viață lungă se arată a fi eficient și în povestirile lui A. Hyatt Verrill, *Ultra-elixirul tinereții* (1927), D. D. Sharp *Omul etern* (1929), David H. Keller, *Viața veșnică* (1934). Încă din secolul trecut, literatura de anticipație caută și soluții mai plauzibile, ca de pildă încetinirea ritmului funcțiilor metabolice prin scăderea temperaturii corpului. Ideea a fost reluată, relativ recent, de biofizicianul Barnett Rosenberg, de la Universitatea din Michigan, potrivit căruia scăderea temperaturii la 32 de grade ar înjumătăți viteza procesului de îmbătrînire. Să cutezăm mai mult, presupunînd că printre direcțiile de acționare asupra mecanismelor eredității, prin mijloacele ingineriei genetice, se va număra și crearea unor ființe cu un ritm metabolic încetinit. În *Ochii lui Heisenberg* (1966), Frank Herbert își închipuie că pe această cale se va putea realiza chiar nemurirea speciei umane.

Nu știu dacă ingineria genetică va izbuti vreodată să elimine punctul terminus al traiectoriei oricărei ființe. Descoperirile din ultimele decenii par însă să certifice că, mai devreme sau mai tîrziu, vom deveni stăpînii propriei noastre eredități, corectînd caracterele nefavorabile și determinînd apariția unor mutații utile. Să sperăm că vom

fi destul de înțelepți pentru a nu transforma această stăpînire într-o teribilă servitute, evitînd soarta omenirii din *Splendidă lume nouă* (1932), distopia lui Aldous Huxley, în care se acționează asupra embrionilor pentru a determina apartenența la una dintre cele cinci clase sociale, despărțite prin bariere de netrecut. La fel de puțin ispititor mi se pare și viitorul imaginat de A. E. van Vogt în *Silkie* („If", iulie 1964). Aplicarea tehnicilor genetice a dus la coexistența pe Pămînt a trei forme de viață rațională : cea propriu-zis umană, forma pește și forma *silkie,* aceasta din urmă definind o făptură marină prevăzută cu o carapace chitinoasă și înzestrată cu puteri excepționale. Un ultim exemplu : romanul lui Pierre Barbet, *Telecloni* (1985). Posibilitatea realizării unor indivizi identici prin reproducerea asexuată este utilizată de un bandit megaloman în tentativa eșuată de a deveni stăpînul planetei.

Componentă esențială a doctrinei lui Darwin, transformismul, fundamentat anterior de Lamarck — modificarea neîntreruptă a organismelor vii, prin adaptarea la mediu — a influențat concepția multor autori despre omul viitorului. Fragilitatea *eloilor,* micșorarea dimensiunilor unor organe de simț sau de nutriție, se datorează dispariției muncii, ca activitate conștientă specifică omului în raporturile sale cu natura, precum și hranei exclusiv vegetale. În deplin contrast cu acești locuitori ai Lumii de Deasupra, *morlocii* sînt produsul sutelor de milenii petrecute în Lumea Subterană. Să-l lăsăm pe Explorator să ni-l descrie pe unul dintre ei, surprins într-o galerie întunecoasă : „...am văzut o formă mică și stranie, un fel de maimuță, ținînd capul în jos, într-un fel caracteristic (...) ființa aceea era de un alb murdar și avea niște ochi mari și stranii, de un cenușiu roșcat ; știu, de asemenea, că era acoperită cu păr bălai pe cap și pe spate". Și iată cele trei argumente invocate în sprijinul concluziei că „această a doua specie de oameni era subterană" : „În primul rînd, aspectul albicios, comun multor animale care trăiesc timp îndelungat în întuneric — de pildă, peștele alb din cavernele din Kentucky. În al doilea rînd, ochii enormi, cu o atît de mare capacitate de a reflecta lumina, trăsături comune animalelor nocturne — de pildă, bufnița și pisica. Și, în fine, evidenta lor zăpăceală în fața luminii, fuga grăbită, dar stîngace

și pe bîjbîite, către locuri întunecoase, precum și modul caracteristic de a-și ține capul cînd erau în bătaia luminii — toate întăreau ipoteza unei foarte mari sensibilități a retinei.“

Încercînd să definească obsesia artistică dominantă a lui Wells, Alexei și Cory Panshin consideră că „El era fascinat de conceptul de evoluție (...) și, într-o lume care identifica evoluția cu progresul, el era și mai fascinat de conceptul de evoluție negativă, de regresiune“ (35, p. 36). Fascinația aceasta pare să se fi exercitat și asupra lui Felix Aderca, atunci cînd a scris *Orașele înecate* (1935 ; versiunea din „Realitatea ilustrată“, 1932). Doctorul Harwester îi explică inginerului Whitt : „Din ceasul în care omul a făcut marele progres de-a se rupe cu desăvîrșire de scoarța pămîntească și s-a mutat în Orașele de sticlă din fundul Oceanelor, evoluția lui pînă azi și de azi înainte nu cunoaște stări pe loc și nici nu e cu putință s-o mai oprim într-un punct oarecare al vieții, pe care ne-am hotărît să-l credem culmea forței și frumuseții ei. Alimentarea sintetică, ajunsă la forma perfecționată a parfumurilor, a suprimat funcțiile organelor nutritive, a redus mădularele la un rudiment schematic și vom ajunge la stîrpirea lor definitivă. Glandele nu mai secretează decît tot un soi de miresme, asemenea glandei craniene care a luat, prin dezvoltarea gîndirii, proporții fantastice în paguba trupului devenit nefolositor, purtat ca o vechitură și ca un apendice inform, leneș și infect“.

Transformarea aspectului și funcțiilor fiziologice ale urmașilor noștri poate fi și rezultatul unei acțiuni deliberate. Saint-Menoux, *Călătorul imprudent* (1944) al lui Barjavel, constată că în anul 100.000 „Pentru binele tuturor, noua forță a atribuit fiecărui om o îndatorire precisă, i-a modificat corpul ca să-i ușureze munca, i-a micșorat acuitatea simțurilor ca să-i evite nu numai orice durere, dar și orice senzație nefolositoare funcționării societății“. Cîteva exemple : „Membrele anterioare ale lucrătorilor care veghează la întreținerea și refacerea canalelor subterane au devenit cazmale scormonitoare, făcute dintr-un os mai tare ca oțelul...“ ; „Muncitorii din subsol nu au aparat respirator, nici tub digestiv și organe reproducătoare. Trupul lor nu e decît o masă formidabilă de mușchi. Capul lor teșit slujește la tasarea resturilor.

Cei care lucrează aproape de focul central se mişcă în apa clocotită, prin flăcări, se bălăcesc în lavă fără să simtă nici o dificultate.“ E aici un ecou din *Primii oameni în Lună*, poate şi din *Lumea aşa cum va fi* (1846) a lui Emile Souvestre, în care printre „minunile“ anului 3000 se numără şi posibilitatea de a obţine, prin încrucişări succesive, „o rasă de fierari a căror forţă s-a concentrat în braţe, o rasă de hamali care au dezvoltate doar şalele“ etc.

Science fiction-ul modern nu va mai socoti necesare astfel de explicaţii şi justificări, lăsîndu-le în seama cititorilor familiarizaţi cu convenţiile genului. În *Non-stop* (1955), Brian Aldiss presupune că sutele de ani petrecute la bordul unei astronave duc nu numai la modificarea psihologiei generaţiilor succesive de astronauţi, ci şi la accelerarea ciclului vieţii şi micşorarea taliei. Acelaşi autor imaginează, în *Sera* (1961), un viitor îndepărtat în care un singur copac se întinde pe suprafaţa întregii planete. Pentru a supravieţui, oamenii, puţini la număr, au doar treizeci de centimetri înălţime şi pielea verde. Într-un alt registru, Robert Silverberg descrie, în *Fiul omului* (1971), o făptură care-şi schimbă sexul, după dorinţă, de la o clipă la alta, devenind chiar asexuată. Dar ipoteticii noştri urmaşi pot să nu mai aibă nimic din înfăţişarea omenească. Prima sugestie în acest sens îi aparţine, probabil, inepuizabilului Wells. În versiunea din „New Review“ a *Maşinii timpului* exista un pasaj în care apăreau animale semănînd cu iepurii sau cu nişte canguri miniaturali, înzestrate cu cîte cinci degete firave la cele patru picioare, cu un cap rotund, o frunte proeminentă şi ochi dispuşi astfel încît să privească înainte. Exploratorul se referă la „Vaga aparenţă umană a micilor creaturi...“ Iar *feranula* din romanul lui Charles Henneberg, *Naşterea zeilor* (1954), pare a fi rezultatul unei imposibile încrucişări între o pisică şi o broască, ceea ce nu o împiedică să dizerteze pe tema destinului Terrei şi al locuitorilor ei.

Fără a contesta dreptul fanteziei de a evolua pe cele mai capricioase orbite, atunci cînd zborul e validat de logica internă a naraţiunii, trebuie să spun că aceste speculaţii, aşezate adesea sub semnul metaforei sau al parabolei, nu aspiră la statutul de previziuni ştiinţifice. Există destule temeiuri pentru a crede că, în absenţa

unui accident tragic, *homo sapiens* își va dezvolta trupul armonic, după canoane nu prea diferite de cele ale epocii noastre. E un punct de vedere „clasic". Julien West, eroul romanului utopic socialist al lui Edward Bellamy, *Privind înapoi, 2000—1887* (1888), adoarme, grație paselor magnetice ale unui discipol al lui Mesmer, la 30 mai 1887 și este trezit la... 10 septembrie 2000. Sfîrșitul de mileniu se caracterizează și prin ceea ce West consemnează astfel : „Am fost viu impresionat de sănătatea înfloritoare a tinerei populații școlare. Observațiile precedente, nu numai asupra familiei Leete, dar și asupra aptitudinilor, calităților trupești ale oamenilor pe care-i întîlneam în timpul plimbărilor mele, mă conduseseră spre ideea unei ameliorări generale a tipurilor rasei, de cînd o părăsisem (...) comparam acești tineri atletici și aceste tinere pline de prospețime și de vigoare cu populația școlară din secolul XIX..." Trupuri atletice, a căror prospețime și vigoare e subliniată de splendida lor nuditate, întîlnesc și personajele lui H. G. Wells din *Oameni ca zeii* (1923), în universul paralel în care au fost proiectați ca urmare a experienței lui Arden și Greenlake. De astă dată, însă, comentariul nu mai este calm și didactic. De la primul contact, intrușii îi asemuiesc pe utopieni cu miticii locuitori ai Olimpului. Mai tîrziu, robustețea este asociată fineței și grației renascentiste : „Nu era nici una din aceste fețe de Utopieni care să nu fie tot atît de candidă, serioasă și frumoasă ca și figurile angelice dintr-o pictură italiană. O femeie era ciudat de asemănătoare cu Sibyla din Delfi a lui Michelangelo". Poate că Franz Werfel și-a amintit de utopieni în *Steaua celor nenăscuți încă* (1946). Înviind nu după un mileniu, ca Demetriu G. Ionnescu, ci după o sută, eroul său (romanul e scris tot la persoana întîi) întîlnește oameni fără veșminte care „păreau să aibă toți aceeași talie și un aspect gingaș, aș spune aproape rafinat, bărbați și femei deopotrivă. Trupurile lor armonioase și de statură mijlocie dezmințeau ideea general admisă despre indivizii viitorului cu voință de fier și talie gigantică, eroare pe care o împărtășisem la vremea mea".

Printre însușirile care-i deosebesc pe locuitorii Utopiei de oaspeții lor fără voie se numără și telepatia, privită ca un proces evolutiv : „...într-un mod pe care nu-l înțelegem perfect, oamenii au început să prindă ideea

înainte de a fi îmbrăcată în cuvinte și de a fi rostită în sunete. Ei începeau să audă frazele în creierul lor îndată ce vorbitorul își aranja ideile și înainte de a și le transpune în simbolurile cuvintelor, chiar în propria lui minte. Știau ce avea el de gînd să spună, înainte de a spune. Această transmitere directă a devenit în curînd generală ; s-a văzut cum, cu puțin efort, cei mai mulți oameni se pot înțelege într-o oarecare măsură unii pe alții, în acest fel, iar noul mod de comunicare a fost dezvoltat în mod sistematic. Asta este ceea ce facem noi acum, în mod obișnuit, în lumea noastră. Ne transmitem direct gîndul unii altora". *Oameni ca zeii* a apărut, cum am arătat, în 1923. Și totuși, Henri-Jacques Proumen afirma, în *Sceptrul furat oamenilor* (1930) : „Sînt, cred, cel dintîi care a introdus în ficțiune conversația fără limbaj, fără cuvinte, prin simpla transmitere a gîndului". Proumen se referea la nuvela sa din 1926, *Supraoameni*. Dar chiar înaintea romanului lui Wells, transmiterea gîndului putea fi întîlnită în prozele lui André Arnyvelde, *Arca* (1920) și Georges Lebas, *Jean Arlog, primul supraom* (1921), a căror acțiune se desfășura la timpul prezent. Vom regăsi telepatia ca atribut al viitorului în celebrul roman al lui A. E. van Vcgt, *Slan* (1940), Jommy Cross și ceilalți *slani* trebuie să-și ascundă această „diformitate" psihică, pentru a nu fi masacrați de oamenii „normali". Alfred Bester își imaginează în *Omul demolat* (1952) că detectivii din secolul 24 dispun de mijloace de sondaj telepatic pentru a-i descoperi pe infractori îndată după săvîrșirea unei fărădelegi. Un criminal hiper-inteligent reușește să se sustragă, o vreme, „demolării" meritate. În povestirea lui Anne McCaffrey, *Doamna din turn* (1959), telepatia și telekinezia — presupusă capacitate de a deplasa obiectele printr-un efort volitiv — au devenit o afacere extrem de rentabilă. Compania Telepaților și a Telepurtătorilor Federali asigură transportul de pasageri și de mărfuri în imensa zonă cosmică aflată sub jurisdicția Ligii celor Nouă Stele ; „doamna" din titlu este una dintre telepatele-telepurtătoare a căror înzestrare atinge cota maximă. Trebuie amintit și romanul lui Victor Kernbach, *Umbra timpului* (1966), în care pămîntenii mileniului șapte folosesc un sistem care „colectează impulsurile biocurenților cerebrali din timpul

gîndirii și îi *emite* traductorului, care-i transformă în curenți electro-magnetici și îi traduce în limbaj fonetic". Cît despre telepatia „clasică", gîndul poate fi transmis de la un om la altul „numai după grele antrenamente ale creierului".

Așa cum am încercat să arăt, viitorul previzibil nu va aduce modificări substanțiale în înfățișarea lui *homo-sapiens* — cel puțin pe Pămînt. Rezerva e justificată de supozițiile formulate de unii oameni de știință, în legătură cu necesitatea adaptării la condițiile de viață din cosmosul îndepărtat. Nici în această privință, autorii de anticipații n-au așteptat ca realitatea să le ofere elementele concrete ale construcțiilor lor imaginare. Voi da un singur, dar celebru exemplu : ciclul de povestiri al lui James Blish, scrise între 1942 și 1955 și reunite în 1956 sub titlul *Stele însămînțate*. Autorul a creat termenul „pantropie" pentru a denumi transformările radicale la care trebuie să se supună omul ca să poată coloniza spațiul. Eroul său are sîngele și celulele alcătuite în proporție de 90% din amoniac lichid și e capabil să digere stîncă prefăcută în pulbere. El suportă temperatura foarte scăzută, atmosfera nocivă și gravitația redusă de pe Ganimede, satelit al lui Jupiter... Vor accepta urmașii noștri astfel de alterări ireversibile ca preț al „însămînțării" altor corpuri cerești ? Mult mai plauzibilă pare transplantarea condițiilor de viață terestre, mai întîi în mediu închis, de tipul așezărilor ocrotite de cupole transparente. O superbă metaforă a „terraformării" unei întregi planete este povestirea lui Ray Bradbury *Dimineața verde*, din ciclul *Cronici Marțiene* (1951), al cărei erou sădește copaci pe Marte pentru a crea o atmosferă prielnică vieții.

Dacă structura noastră fizică a fost destul de puțin influențată de ceea ce numim civilizație, nu același lucru s-a petrecut în privința structurii psihice. Dezvoltarea urbanismului, cu corolarul său, concentrarea nemaicunoscută a populației, a dus la apariția unor noi relații economice, sociale și psihologice. Ce se va întîmpla mîine, cînd metropolele se vor transforma în megalopolisuri cu 20—30 de milioane de locuitori ? Vom ajunge să locuim în „case cu o mie de etaje", ca personajele onirice din romanul cu același titlu al lui Ian Weiss (1924) — sau ca urmașii noștri ipotetici din *Lumea dinăuntru* (1971) a

lui Robert Silverberg ? Îmi place să cred că viitorul va renunța la aglomerarea pe verticală și pe suprafețe relativ restrînse, valorificînd imensele întinderi azi nefolosite : pustiuri, jungle, mări și oceane — vor fi și orașe acvatice ! — iar mai tîrziu, însuși spațiul periterestru.

Probleme complicate și complexe ridică pătrunderea electronicii și ciberneticii în viața noastră de fiecare zi. Binefacerile acestei a doua revoluții industriale — înlocuirea oamenilor în muncile grele și periculoase sau desfășurate în medii nocive, în operațiunile de rutină etc. — sînt însoțite de fenomene negative ca agravarea șomajului. Reînvie astfel neîncrederea sau chiar ostilitatea față de mașină, considerată drept un concurent implacabil în numeroase lucrări utopice sau de anticipație din a doua jumătate a secolului trecut. Într-o economie planificată este însă pe deplin posibilă redistribuirea rațională a forței de muncă. Mai greu de rezolvat, într-o perspectivă ceva mai îndepărtată, mi se pare a fi acomodarea psihologică. Pentru că mașinile pot într-adevăr să contribuie la eliberarea omului — dar în ce scop ? Modificarea sensibilă a raportului dintre perioada de activitate obligatorie și timpul liber poate duce la un dezechilibru primejdios, dacă nu se găsesc soluții valabile. Printre acestea se va număra, fără îndoială, ceea ce s-ar putea numi „învățămîntul perpetuu". Ca să țină pasul cu accelerarea continuă a progresului tehnico-științific, omul viitorului va include la loc de frunte în evantaiul preocupărilor sale acumularea metodică de cunoștințe, iar mijloacele moderne îi vor îngădui să facă acest lucru fără să-și părăsească domiciliul. În afara importanței pe care o va avea pentru formarea unei personalități multilaterale, această pregătire va juca un rol decisiv în procesul de policalificare. Urmașii noștri nu vor mai fi prizonierii unei singure profesii, ci vor trece fără dificultăți deosebite de la un domeniu la altul, ceea ce va face ca bariera, uneori prăpastia existentă astăzi între atitudinea față de muncă și atitudinea față de timpul liber să se micșoreze pînă la dispariție. Aceeași unificare se va datora transformării activității productive dintr-o obligație datorată necesităților economico-sociale și nu rareori, în ceea ce privește natura ei, hazardului, într-un obiect de reale satisfacții spirituale, determinat printr-o alegere liberă, potrivit cunoștințelor și înclinațiilor fiecă-

ruia, ca în *Nebuloasa din Andromeda* (1957) a lui Ivan Efremov. Oamenii viitorului vor dispune astfel de unul dintre cele mai eficiente remedii împotriva plictiselii care, dacă ar fi să-i credem pe autori de anti-utopii, ar putea fi inamicul numărul unu al societății cibernetice.

Dar principala armă împotriva acestui inamic prezumtiv o vor constitui permanentizarea și generalizarea creației, act astăzi sporadic și limitat la un număr foarte redus de indivizi. Grație elementelor ei creative, munca nu va mai fi doar un mijloc de cîștigare a existenței, devenind o îndeletnicire pasionantă și fecundă, iar timpul liber se va desprinde de pe orbita divertismentelor standardizate, receptate de cele mai multe ori pasiv. Ni se va oferi astfel posibilitatea unei îmbogățiri substanțiale a personalității umane, prin pătrunderea în universul nemărginit al ideilor novatoare și al experiențelor artistice originale. Creația se va defini așadar ca un veritabil mod de viață, întemeiat pe cunoașterea intimă a sensului existenței, ceea ce va duce la asumarea mai curajoasă a riscurilor și la depășirea mai rapidă a posibilelor eșecuri. O ilustrare a acestei perspective ne oferă Adrian Rogoz, în povestirea *Alambai sau arcanele artei* (1967).

Poate că această viziune asupra viitorului pare idilică, în lumina atîtor incertitudini ale epocii noastre. Nu știm, desigur, cum vor rezolva oamenii de mîine problemele cu care vor trebui să se confrunte. Să nădăjduim însă că vor găsi în ei înșiși puterea necesară autodepășirii fără de care toate împlinirile evocate mai sus vor rămîne simple aspirații ale unui visător incorigibil.

TREI SIMBOLURI ALE ANTICIPAŢIEI CLASICE

Robur, „Albatrosul", „Groaza"

La 25 august 1886, două zile după apariţia ediţiei în-18 a romanului, Jules Verne îi scria lui Nadar :

„Dragă prietene,

Îţi trimit prin Hetzel un *Robur Cuceritorul*. Vei regăsi în el toate ideile tale despre aparatul Mai greu ca aerul ! Sub forma unei pure fantezii, am vrut să reiau problema care ne preocupa. Îmi vei spune dacă eşti de acord şi dacă-ţi place. Aveam cu douăzeci şi cinci de ani mai puţin cînd vorbeam despre toate astea."

Douăzeci şi cinci de ani mai puţin... În 1861, frecventînd Cercul presei ştiinţifice, agentul de bursă şi autorul unor piese, librete, povestiri care-i aduseseră doar un modest succes de stimă, îl cunoscuse pe Gaspard-Félix Tournachon, devenit Tournadar cu alte două decenii în urmă, cînd era la modă să se adauge fiecărui cuvînt terminaţia „dar". În 1842, acest ziarist, romancier, caricaturist şi mai cu seamă fotograf al literaţilor, artiştilor şi savanţilor adoptase ca pseudonim mai concisul Nadar. Din 1858, el se specializase în fotografierea aeriană, operînd din nacela unui balon. Or, Jules Verne publicase în 1851, în „Musée des familles", povestirea *O călătorie cu balonul,* mai curînd o incursiune romanţată în istoria aerostaticii. Mi se pare firesc ca, întîlnindu-se, cei doi să fi discutat despre preocuparea comună, stimulată şi de interesul general faţă de controversata chestiune a dirijării aerostatelor : între 1850 şi 1862, la Academia de Ştiinţe din Paris au fost prezentate peste o sută de comunicări consacrate subiectului. Literaţii împărtăşeau această preocupare. Théophile Gautier era convins, în

1850, că mijlocul de a dirija baloanele va fi găsit curînd, „calea văzduhului fiind perfect practicabilă“ (96).

Autorul *Călătoriei cu balonul* și fotograful-aeronaut au abandonat însă destul de curînd cauza aerostatelor. În iulie 1863, Nadar, Ponton d'Amécourt și Gabriel de la Landelle au întemeiat „Societatea pentru încurajarea locomoției aeriene cu aparate mai grele ca aerul“, unul dintre cei doi cenzori fiind... Jules Verne. Manifestul publicat la 31 iulie 1863 în „La Presse“ afirma : „Pentru a lupta împotriva aerului, trebuie să fii în mod specific mai greu ca el (...) Prima necesitate pentru autolocomoția aeriană este deci de a se debarasa mai întîi de orice fel de aerostat“. Cum să ne explicăm atunci faptul că principalele experiențe aerostatice ale lui Nadar au avut loc *după* întemeierea Societății ? Iată răspunsul dat de Jules Verne în articolul *Apropo de „Géant“*, apărut în „Musée des familles“ în decembrie 1863 :

„...potrivit lui Nadar, «Le Géant» trebuie să fie ultimul balon ; dificultățile întîmpinate la coborîre demonstrează din plin cît de greu de dirijat, imposibil de condus este un aparat de dimensiuni atît de mari.

Se dorește deci să se ajungă pur și simplu la suprimarea balonului ; este posibil acest lucru ? (...) Domnii de Ponton d'Amécourt și de la Landelle afirmă că au învins dificultățile și au rezolvat problema.

(...) Teoretic, mijlocul a fost găsit : elicopterul ; va reuși el și practic ? Totul va depinde de motorul folosit pentru a mișca elicea, motor care trebuie să fie în același timp puternic și ușor. (...) Să așteptăm deci cu răbdare experiențe mai concludente. Inventatorii sînt oameni instruiți și hotărîți, ei vor merge pînă la capăt.

Dar e nevoie de bani, poate mulți ; Nadar s-a consacrat întrutotul acestui scop, pentru asta a invitat el mulțimea să asiste la îndrăznețele sale ascensiuni. Spectatorii n-au venit în număr destul de mare *, poate pentru că nu se gîndeau decît la o distracție de moment ; dacă Nadar reîncepe, ei să se gîndească la folosul viitor și Champ de Mars va fi prea mic pentru a-i cuprinde.

După cum se vede, nu mai e vorba de a plana sau de a zbura în văzduh, ci de a naviga [...] Să recomandăm

* Totuși, la prima ascensiune a balonului uriaș, la 4 octombrie 1863, au asistat 200.000 de spectatori !

deci elicopterul și să ne însușim deviza lui Nadar : Tot ceea ce este posibil se va înfăptui".

Dacă ar fi să-l credem pe autorul articolului, ascensiunile cu aerostatul „Le Géant" constituiau un mijloc de a obține fondurile necesare perfecționării unei invenții care avea să suprime... aerostatele. Înregistrînd acest paradox, să trecem în revistă evenimentele care au dus la apariția lui *Robur Cuceritorul*, în 1886.

Scepticismul scriitorului în ceea ce privește posibilitatea dirijării aerostatelor transpare încă din *Cinci săptămîni în balon*. Inițiatorul acestei prime „călătorii extraordinare", doctorul Fergusson, declară fără echivoc : „Nu cred că se va putea ajunge ca baloanele să fie dirijate. Cunosc toate sistemele experimentate sau propuse ; nici unul n-a dat rezultate, nici unul nu poate fi aplicat". Cucerirea văzduhului nu va fi înfăptuită decît cu aparate mai grele ca aerul și intenția lui Jules Verne de a consacra un roman acestei teme datează cel puțin din 1875 (25, p. 176). Un nou impuls i l-a dat, probabil, popasul milanez din 1884 : traversînd peninsula pentru a se întoarce acasă, după ultima croazieră efectuată la bordul iahtului „Saint-Michel III", scriitorul s-a oprit în marele oraș din nordul Italiei pentru a cerceta schițele și însemnările lui Leonardo da Vinci despre zborul mecanic. Nu e lipsit de interes să precizez că Jules Verne nutrea un adevărat cult pentru marele om al Renașterii, după cum stă mărturie și scurta piesă în versuri *Monna Lisa*, începută în 1851 (autorul avea 23 de ani !) și citită în fața membrilor Academiei din Amiens în 1874. „Îmi închipui că în clipa aceasta desăvîrșește o uriașă mașină", spune Pazzetta, slujitoarea și confidenta eroinei ; iar Giocondo îi declară rivalului său prezumtiv : „Dumneata grăbești viitorul pe seama trecutului !" Aruncînd o punte peste cascada secolelor, Jean Chesneaux consideră chiar că „Inginerii lui Jules Verne sînt mai aproape de inginerii vincieni ai Renașterii decît de căpitanii de industrie ai timpului său, à la Eiffel. Invențiile sale sînt moștenitoarele directe ale celor ale lui Leonardo..." (9, p. 40).

Sosirea la Amiens a avut loc la 18 iulie 1884. Peste trei săptămîni, dirijabilul „France", pus la punct de Charles Renard și Arthur Krebs, reușea să efectueze primul zbor în circuit închis, de la Chalais-Meudon la

Villacoublay și retur. Această dcvadă că dirijarea aerostatelor nu e o utopie îl hotărăște pe fostul cenzor al „Societății pentru încurajarea locomoției aeriene cu aparate mai grele ca aerul“ să nu mai amîne realizarea vechiului său proiect. Că este așa o demonstrează o scrisoare din 1885, trimisă editorului și prietenului său Pierre-Jules Hetzel : „În acest moment, problema baloanelor dirijabile și-a recăpătat întreaga însemnătate, experiențele avînd loc zilnic. Se cîștigă viteză, dar nu cine știe ce [...] Cred, sper că toți partizanii aparatelor mai grele ca aerul îl vor susține pe Robur împotriva adversarilor săi. Printre aceștia din urmă sînt oameni zgomotoși și, dacă nu mă înșel, cartea va face ceva zgomot. Trebuie să recunosc că momentul ar fi destul de favorabil, de vreme ce publicul se entuziasmează întrucîtva în legătură cu posibilitatea dirijării baloanelor.“

Adversarii aparatelor mai grele ca aerul erau oameni într-adevăr zgomotoși. După ce citise, poate, aproape în întregime *Robur Cuceritorul*, publicat de „Journal des Débats“, în foileton, între 29 iunie și 18 august 1886, W. de Fonvielle publica un articol intitulat, fără menajamente, *Smintiții navigației aeriene*. Iată cîteva pasaje elocvente : „Facultatea de a-ți lua zborul ca un simplu porumbel presupune construirea unui motor ușor și puternic, care nu există. Să vrei să te lipsești de el, e mai rău decît să pui căruța înaintea boilor (...) De cîte bucurii, progrese, descoperiri nu sîntem privați pentru că unii se încăpățînează să considere navigația aeriană drept o *problemă de mecanică*“ (95). Era opinia cvasi-unanimității oamenilor de știință — și ea nu s-a schimbat decît sub presiunea unor fapte incontestabile. Să ne amintim că, în 1903, comisia pentru aeronautică a Academiei de Științe din Paris respingea proiectul de aeroplan-automobil al lui Traian Vuia, decretînd : „Realizarea și soluționarea zborului cu un aparat mai greu ca aerul nu e decît o himeră“.

Susținînd o idee revoluționară pentru acel timp, Jules Verne era departe de a se considera un vizionar, un profet științific, așa cum îl numeau prea zeloșii săi admiratori. Într-un interviu apărut în „Pittsburgh Gazette“, la 13 iulie 1902, el declara : „Nu sînt foarte mîndru că am scris despre *automobile, submarine* și *nave aeriene* înainte ca ele să devină realități înfăptuite de știință. Cînd scriam

despre ele ca despre niște realități, aceste lucruri erau pe jumătate descoperite". În acest spirit, în roman se preciza, după descrierea amănunțită a „Albatrosului": „În concluzie, aparatul era construit potrivit sistemelor propuse de Cossus, de la Landelle și Ponton d'Amécourt..." Ignorînd această trimitere, Sam Moskowitz afirmă că „ideea elicopterului cu multe elici a fost luată de Verne de la Luis Senarens [...] Înaintea apariției lui *Robur Cuceritorul*, Luis Senarens scrisese nu mai puțin de trei povestiri din seria Frank Reade Jr., axate pe isprăvile unor nave aeriene construite pe principiul elicopterului [...] Acestea erau poate cele mai vechi lucrări de ficțiune întemeiate pe teoria elicopterului și aproape sigur primele care propuneau ca un aparat aerian să fie propulsat de motoare electrice avînd baterii ca sursă de energie. N-a fost o coincidență faptul că «Albatrosul» lui Jules Verne din *Robur Cuceritorul* era construit pe principiul elicopterului și propulsat de un motor electric * cu baterii și acumulatori de un tip nou" (30, p. 117). Este evidentă dorința de a extinde aria priorităților americane, pe tărîmul atît de instabil al invențiilor fictive care au precedat împlinirile științei și tehnicii. Dar Jules Verne n-avea de ce să-l jefuiască pe Lu Senarens de idei aflate la îndemîna oricui. Am văzut că, încă din 1863, scriitorul considera elicopterul drept mijlocul ideal de a cuceri văzduhul. Articolul din „Musée des familles" prezenta sistemul propus de Ponton d'Amécourt pentru a împiedica mișcarea de rotație a aparatului, „două elici suprapuse și învîrtindu-se în direcții opuse", adăugînd : „Cu o a treia elice, verticală, el își dirijează aparatul după voință. Așadar, cu primele două se susține în văzduh, iar cu a treia se propulsează ca și cum s-ar afla în apă". Regăsim acest sistem în roman, unde elicile duble se învîrtesc în sens invers, una față de cealaltă — „dispunere necesară pentru ca aparatul să nu sufere o mișcare de rotație", iar la provă și la pupă sînt instalate elici propulsoare. Pe de altă parte, din 1881, Gaston Tissandier utilizase electricitatea furnizată de doi mici acumulatori pentru propulsia unui model redus de dirijabil.

* La bordul „Albatrosului" nu se afla nici o „mașină electromotoare". Autorul precizează : „Nimic altceva decît pile electrice și acumulatori."

Cît despre „France“, performanța realizată se datora pilei cu electrozi de argint platinat și de zinc inventată de Charles Renard. Iată de ce considera Jules Verne, în interviul citat, că nava sa aeriană era un lucru „pe jumătate descoperit“. Și iată de ce are dreptate Peter Costello cînd temperează elanul compatriotului său : „Nu există nici un temei pentru pretenția lui Sam Moskowitz că Jules Verne ar fi luat ceva de la Senarens : amîndoi au folosit aceleași surse...“ (13, p. 189). *

Să întîrziem o clipă în această zonă a investigației noastre, pentru a preciza că multitudinea detaliilor privind alcătuirea și funcționarea „Albatrosului“ nu urmărește decît să creeze impresia de verosimilitate, atît de necesară ficțiunii științifice. În treacăt fie spus, la prima vedere aparatul zburător pare mai adecvat evoluției într-un alt mediu. Să fie adevărat că înfățișarea sa ar fi fost sugerată de contemplarea imaginii lui „Saint Michel III“ proiectată pe suprafața unei mări calme ? (75) Oricum, trebuie să notăm prezența obsesivă a termenilor împrumutați din vocabularul naval : provă, pupă, cocă, ruf, timonier etc. Platforma e „o adevărată punte de corabie, cu prova ca un pinten“. Axele elicelor de sustentație fac ca aparatul să pară „o navă cu treizeci și șapte de catarge“. Dar nici o navă n-ar fi putut (și nu poate) să se deplaseze, asemeni „Albatrosului“, cu 200 de kilometri pe oră, adică aproape 50 de metri pe secundă, față de cei 6,5 metri pe secundă ai dirijabilului „France“. O viteză stupefiantă nu numai pentru 1886 : în 1903, primul zbor al fraților Wright a fost realizat cu 18 metri pe secundă. Iar cei 200 de kilometri pe oră au fost atinși de un autogir în 1935 !... Desigur, cele 74 de elici de sustentație sînt „tot atîtea erezii aerodinamice“ (25, p. 236), dar autorul n-a urmărit să ofere constructorilor planurile unui aparat gata să decoleze după asamblare. (Nu întîmplător, capitolul VI al romanului este intitulat, cu amuzată prudență, *Peste care inginerii, tehnicienii și alți specialiști ar face poate mai bine să treacă*). Prin mijloacele specifice artei sale, el voia doar să-și exprime convingerea că, mai curînd sau mai tîrziu, omul va fi stăpînul

* Damon Knight este mai categoric în aprecierea întregii activități a lui Moskowitz : „De fapt, singurul necaz în ceea ce-l privește este incredibilul lui talent de a nu avea dreptate“.

văzduhului și că această victorie va fi obținută grație aplicării principiului „mai greu ca aerul", pe care-l susținea cu aceeași ardoare ca în urmă cu un sfert de veac. O ardoare întreținută și de seducția exercitată de efervescentul Nadar asupra mai tînărului său prieten. În *Robur Cuceritorul*, numele fotografului-aeronaut apare de fiecare dată cînd sînt pomeniți precursorii și practicienii navigației aeriene, fiind subliniat rolul său în întemeierea societății care-i reunea pe partizanii principiului „mai greu ca aerul". Iar într-o scrisoare din septembrie *1864, Jules Verne îi comunica, printre altele*: „În momentul de față, înfățișez într-o carte un om înzestrat cu inima cea mai bună și mai îndrăzneață și îți cer iertare că te-am luat pe tine drept model". Cartea era *De la pămînt la Lună*, iar personajul — Michel Ardan, anagramă evidentă a lui Nadar, căruia Henry de Montaut îi solicita o fotografie „pentru a o imita", în acești termeni : „Hetzel mi-a cerut să ilustrez lucrarea lui J. Verne, *De la Pămînt la Lună*. Există în ea un portret (literar — I. H.) al tău magnific și adevărat".

„Albatrosul" nu e primul aparat fictiv de zbor care poartă acest nume. În 1882, Albert Robida botezase astfel aero-iahtul bancherului Raphaël Ponto, unul dintre personajele romanului său satiric *Secolul douăzeci*, a cărui acțiune se petrece în 1952. Este „o delicioasă mică navă aeriană, o veritabilă bombonieră, mobilată cu toate rafinamentele eleganței și confortului și pregătită să primească zece persoane, în afara celor trei membri ai echipajului". Dar aerostatul de agrement n-are nimic de-a face cu aeronava austeră, construită potrivit principiilor eficienței. De altfel, Jules Verne n-avea nevoie să împrumute de la Robida ceea ce găsise la Baudelaire în 1859, data apariției celebrului poem „Albatrosul". În acest caz, *similitudinile* operează și la nivelul metaforei. Căci uriașa pasăre (mecanică) a mărilor este într-adevăr „...asemeni cu prințul înnorării / Ce zboară în furtună și-și bate joc de-arcași"*. Ea nu se lasă doborîtă de un ciclon și un uragan, iar cînd trece pe deasupra oazei Uargla, e salutată „cu sute de focuri de pușcă, plumbii căzînd însă pe sol fără s-o ajungă"... Fascinația poemului se exercită și asupra altor „Călătorii extraordinare". Vă propun un singur exemplu, extras din *Sfinxul ghețarilor*

(1897): „Într-o zi, mi s-a întîmplat să asist la plecarea unui albatros (...) Pasărea s-a înălţat deodată, cu aripile larg desfăşurate, cu labele strînse, cu capul întins (...) şi, după cîteva clipe, nemaifiind decît un punct întunecat în văzduh, a dispărut îndărătul perdelei de neguri din sud".

Ca de obicei, elaborarea romanului a prilejuit un incitant schimb de opinii între autor şi editor. După lectura primei versiuni, Hetzel s-a arătat nemulţumit: „Cartea e terminată, dar e alcătuită din boabe de mătănii prin care trebuie să treci în chip de fir un interes pe care va trebui să-l creezi aproape în întregime, căci nu există încă". Răspunsul este edificator: „Am muncit enorm asupra lui Robur. N-a adus niciodată un manuscris într-o asemenea stare". Rezultatul acestui efort nu este întrutotul satisfăcător. După o introducere promiţătoare (confruntarea lui Robur cu baloniştii), acţiunea se împotmoleşte în masa descrierilor geografice. Pe de altă parte, autorul a împrumutat excesiv din operele sale anterioare, însuşi periplul „Albatrosului" repetîndu-l întrucîtva pe cel al „Nautilus"-ului, într-un alt element fundamental. Cît despre detalii, nu avem decît dificultatea alegerii. Pentru a nu aglomera exemplele posibile, să constatăm doar că discuţia asupra naturii fenomenului aerian nu diferă esenţial de cea asupra naturii fenomenului marin *(Douăzeci de mii de leghe sub mări)*, Weldon Institute constituie un decalc peiorativ al celebrului Gun-Club *(De la Pămînt la Lună)*, scena eliberării prizonierilor o reia, la o altă scară, pe aceea a eliberării misionarului *(Cinci săptămîni în balon)*. Este amuzant să descoperim pînă şi migraţia unei erori: într-o scrisoare anonimă, obiectul zburător este identificat drept obuzul trimis de Herr Schultze asupra Franceville-ului, obuz care, fiind lansat cu o sută cincizeci de leghe pe oră, se transformase într-un satelit al Pămîntului *(Cele cinci sute de milioane ale begumei)*. Or, pentru a realiza viteza de eliberare, obuzul ar fi trebuit să fie lansat cu o sută cincizeci de leghe pe minut.

Cum să ne explicăm soluţiile facile, lipsa de inventivitate la un autor renumit pentru originalitatea intrigilor şi a loviturilor de teatru? I. O. Evans crede că romanul „a fost scris în mare grabă" (15, p. 93), dar scrisoarea către Hetzel citată mai sus infirmă această supoziţie. Se

pare că Jules Verne trecea prin momente dificile, după cum reiese din rîndurile adresate editorului la 3 decembrie 1883 : „Înțelegi care e situația mea vizavi de publicul nostru, nu mai am subiecte al căror interes să constea în extraordinar, Baloane, Căpitanul Nemo etc.... Trebuie deci să caut să interesez prin *combinare*". Dar interesul romanului constă în extraordinarul subiectului, ca și în cazul mai vechilor *Cinci săptămîni în balon* sau *Douăzeci de mii de leghe sub mări*. Ceea ce-i lipsea scriitorului în acea perioadă destul de tulbure a vieții sale era capacitatea de a născoci situații inedite. El folosea deci paliativul reexploatării unor întîmplări și tablouri care îi asiguraseră succesul, rezultatele fiind, fatalmente, mai modeste.

Din fericire, lucrurile stau altfel în privința memorabilului erou al romanului, autorul străduindu-se să se îndepărteze de modelele oferite de propriile sale „călătorii extraordinare". El îi scria lui Hetzel că Robur * „este un om convins, dar nu un *apostol*, nu un Nemo, nu un Hatteras", un fantezist dar și „un om îndrăzneț și cu sînge rece în împrejurări deosebite". Recunoscînd că „a forțat nota de brutalitate", el făgăduia să o reducă „la o intensitate convenabilă". Robur rămîne totuși un personaj neliniștitor, începînd cu portretul său fizic : „De talie mijlocie, cu un spate *geometric, ca un trapez* regulat, cea mai mare dintre laturile paralele constituind-o linia umerilor. Legat de această linie printr-un gît robust, un enorm cap sferic. Cu ce cap de animal ar fi putut fi asemuit, potrivit teoriilor analogiilor pasionale ? Cu acela al unui taur, dar un taur cu chip inteligent. Niște ochi pe care cea mai mică nemulțumire îi făcea probabil să devină incandescenți și, deasupra, mușchiul sprîncenelor mereu contractat, semn de maximă energie. Părul scurt, puțin creț, cu reflexe metalice, ca și cum ar fi fost o perucă din sîrmă. Un piept lat se ridica și cobora cu mișcări ca de foale". Trebuie să recunoaștem că această descriere, care îmbină trăsături aparținînd unor regnuri atît de diverse, fără a da impresia de hibriditate, nu e deloc banală. Și, cum spune chiar cel în cauză, moralul nu îi este inferior fizicului. Aici se și nasc, de altfel,

* Numele înseamnă, în limba latină, putere morală și intelectuală, energie, forță, vigoare.

semnele de întrebare privindu-l pe creatorul mirabilului aparat de zbor, care declară : „Cînd am o idee, vreau ca și ceilalți s-o împărtășească și nu suport să fiu contrazis". Nu este o afirmație fără acoperire, cum demonstrează ceea ce se petrece în marea sală a lui Weldon-Institute și, mai tîrziu, la bordul „Albatrosului". În fața obstinației și ostilității oaspeților săi fără voie, Uncle Prudent * și Phil Evans, Robur își pierde adesea stăpînirea de sine. După sabotajul săvîrșit de cei doi baloniști, el „nu mai avusese decît un singur gînd, o obsesie : să se răzbune". Jules Verne înțelegea această răzbunare ca o răfuială violentă cu dirijabilul „Go ahead", ceea ce ar fi corespuns poate mai exact personajului. Dar Hetzel veghea : cititorii, cei mai mulți de vîrstă școlară, trebuiau feriți de un deznodămînt brutal. Scriitorul s-a înclinat : „Voi înlocui bătălia aeriană cu o acțiune de salvare și Robur va arunca mulțimii *entuziaste* cuvintele pe care le-ai pus în gura lui. Asta îl va înălța mult pe Robur al nostru, salvarea face de zece ori cît atacul, o recunosc bucuros". Din fericire, el a știut și să se împotrivească sugestiilor care tindeau să transforme ultimul capitol într-un *happy-end* (incredibil : „nu vreau banalități la sfîrșit ; nu vreau aeronave puse pe acțiuni" (era vorba, probabil, despre ceva asemănător Societății de comunicații interstelare preconizate în finalul romanului *Împrejurul Lunii)*. Și, într-o altă scrisoare, își argumentează refuzul : „Robur e prea înaintat pentru secolul său". Alteritatea eroului nu se limitează, așadar, la insolitul trăsăturilor fizice și morale. El este un simbol al progresului ineluctabil, chiar dacă timpul său n-a venit încă. Pentru că „Știința nu trebuie s-o ia înaintea moravurilor" — leitmotiv explicit sau implicit al întregii opere verniene. Și Robur continuă : „Plec deci, împreună cu secretul meu. Dar el nu va fi pierdut pentru Omenire. Îi va aparține într-o zi cînd va fi destul de luminată ca să tragă fo-

* În *Amintiri din copilărie și din tinerețe*, text inedit pînă în 1974, Jules Verne scria : „Vara, întreaga noastră familie se instala pe o cîmpie întinsă nu departe de malurile Loarei, în mijlocul viilor, pajiștilor, mlaștinilor. Era la un unchi bătrîn, fost armator (...) Îi spuneam „Oncle Prudent" și, în amintirea lui, am botezat astfel un personaj din *Robur Cuceritorul*". (20, p. 209).

loase de pe urma lui și destul de înțeleaptă ca să nu abuzez de el".

Această declarație de principii îi va surprinde doar pe cei care cred că pot să așeze „Călătoriile extraordinare" pe raftul popularizării științifice și al aventurilor inconsistente. După cum o altă trăsătură pregnantă a romanului va fi ignorată în continuare de exegeții convinși, împreună cu Donald Wollheim, că operele lui Jules Verne nu s-au rătăcit „niciodată în Satira Socială" (52, p. 40). Să lăsăm faptele să vorbească. Președintele Institutului Weldon este ales printr-o metodă sui generis : cei doi candidați trebuie să înfigă cîte o andrea cît mai aproape de centrul unor linii negre trase pe două tăblițe albe. Și autorul pretinde, cu prefăcută seriozitate, că „o seamă de americani cu scaun la cap se gîndeau să folosească (metoda) pentru alegerea președintelui Statelor Unite". Mai departe, cînd Uncle Prudent emite o opinie de bun simț : „Mi se pare că, pentru a tăia cuvîntul cuiva, trebuie să-l fi lăsat mai întîi să vorbească", Phil Evans ripostează : „Nu în America, domnule, nu în America !" Iar după ce ni se amintește că Uncle Prudent prizează tutun, urmează un comentariu neechivoc : „... acest mic defect poate fi iertat unui american, capabil de lucruri mai rele". Să fie toate acestea doar mici concesii făcute cititorilor dornici să se amuze pe seama moravurilor și năravurilor altei nații ? În ultimul capitol, cînd „Albatrosul" se apropie amenințător de „Go ahead", o frază situează brusc satira într-un alt registru : „Se pregătea o luptă aeriană (...) — prima de acest fel, dar nu ultima, de vreme ce progresul e una dintre legile lumii acesteia". Vom întîlni meditații la fel de amare și în al doilea roman din ciclul lui Robur, *Stăpînul lumii.*

I s-a negat adesea lui Jules Verne capacitatea de a se desprinde de prezent. „Doar trei povestiri sînt situate în viitor : *Amiens în anul 2000*, *Ziua unui ziarist american în anul 2889* și *Eternul Adam*" afirmă peremptoriu Marie-Hélène Huet (22, p. 9). Pentru a avea dreptate, ea ar fi trebuit să precizeze : într-un viitor îndepărtat. Pentru că opera verniană cuprinde și romane a căror acțiune este situată la numai cîțiva ani după data apariției lor, cum ar fi *Castelul din Carpați*, *Claudius Bombarnac*, *Insula cu elice*. Două indicii ne obligă să includem *Robur Cuceritorul* în această categorie. La sfîrșitul

primului capitol, printre punctele greu accesibile, unde poate fi văzut fluturînd drapelul lui Robur, se numără și „paratrăsnetul turnului de fier al Expoziției din 1889." Și mai semnificativă din acest punct de vedere este o observație din capitolul XII : „Era întuneric beznă. Așa că nu putură vedea nimic din calea ferată transsahariană, aflată în construcție după proiectul Duponchel — lungă panglică de fier care trebuie să lege Algerul cu Tombuctu, trecînd prin Laghuat și Gardaia și urmînd să ajungă mai tîrziu în golful Guineii". Or, e adevărat că inginerul francez Adolphe Duponchel publicase în 1878 un studiu intitulat *Calea ferată transsahariană: joncțiune colonială între Algeria și Sudan.* E adevărat și că, din 1879, mai multe misiuni fuseseră însărcinate să stabilească traseele posibile ale unei asemenea căi ferate care trebuia să fie un tronson important al unui gigantic Transafrican. Dar Transsaharianul a rămas pînă astăzi în stadiul de proiect.

Triumful principiului „mai greu ca aerul" se lăsa și el așteptat, chiar în 1897, cînd, la 5 mai, Jules Verne îi scria tînărului său corespondent italian Mario Turiello : „Cît despre problema navigației aeriene, ea este departe de a fi rezolvată, chiar de către Robur Cuceritorul, poți să mă crezi. De la fantezie la realitate e un abis". Un abis pe care, după șase ani, la 17 decembrie 1903, frații Wright aveau să-l străbată cu avionul lor propulsat nu de electricitate, ca „Albatrosul", ci de un motor cu ardere internă. Poate părea ciudat că acest eveniment este ignorat în *Stăpînul lumii,* publicat în „Magasin d'éducation et de récréation" începînd din 1 iulie 1904. Dar textul aștepta de cel puțin doi ani în sertarele biroului din mica încăpere situată la al doilea etaj al casei din bulevardul Longueville, numărul 44, la Amiens. La 14 februarie 1904, Jules Hetzel, fiul lui Pierre-Jules, decedat în 1886, primea o scrisoare în care scriitorul îi comunica, între altele : „În locul invizibilului despre care ți-am vorbit (aluzie la *Secretul lui Wilhelm Storitz* — I. H.), prefer să-ți trimit *Stăpîn după dumnezeu* *, care mi se pare a fi ultimul cuvînt în materie de automobilism, atît de la modă astăzi". Și manuscrisul era expediat editorului după trei zile.

* Unul dintre primele titluri ale romanului.

Acest calificativ, „ultimul cuvînt în materie de automobilism“, revine într-o scrisoare către Mario Turiello din 17 mai 1904. Or, „Groaza“ este mult mai mult decît un automobil perfecționat, mișcîndu-se cu aceeași ușurință pe sol, pe și sub apă și în văzduh *. Ceea ce-l determină pe Sam Moskowitz să atace din nou : „Fără îndoială, cînd urmarea la *Robur Cuceritorul*, intitulată *Stăpînul lumii*, a apărut în 1904, Senarens și-a pierdut iluziile ; pentru a treia oară, Verne îi fura în chip scandalos una dintre ideile sale, de astă dată submarinul zburător care apăruse prima dată pe o copertă a colecției *Boys Star Library* în *1896*, opt ani înaintea povestirii lui Verne, ilustrînd o scenă din romanul lui Noname, *Deasupra Polului Sud ;* sau *Jack Wright în căutarea unui explorator pierdut, cu vasul său zburător*“ (30, p. 127). Dar la 7 august 1894, deci cu doi ani înaintea apariției romanului lui Senarens-Noname, „jefuitorul“ denunțat cu atîta vigoare îi scria fratelui său Paul că se gîndește la „un vas submarin și aerian“ pentru romanul aflat atunci în lucru (*În fața steagului*, 1896). După nouăsprezece zile, primind între timp răspunsul, îi declara aceluiași corespondent : „Nava pește-pasăre este absurdă. Știu. Așa că n-am s-o construiesc“. O hotărîre infirmată în 1901—1902, cînd Jules Verne redacta *Stăpînul lumii*. Cît despre combinația navă — submarin — automobil, sursa posibilă a ideii este indicată chiar în roman, acolo unde inspectorul Strock citește un articol din „Evening Star“, mai exact acest pasaj : „Chiar la Bridgeport, în Connecticut, nu a fost lansată oare, cu puțin ani în urmă, o navă, «Protector», care poate naviga pe apă și sub apă, mișcîndu-se și pe sol ? Construită de un anume Lake, înzestrată cu două motoare, unul electric, de 75 de cai putere, acționînd o pereche de elice, celălalt cu benzină, de 250 de cai putere, nava era prevăzută și cu roți de fontă, cu diametrul de un metru, care-i îngăduiau să gonească pe șosele ca și pe fundul mării“. (Roți avea și primul submarin al lui Simon Lake, „Argonautul“, construit în 1896.) Nu-i putem concede lui Senarens nici

* Poate că Charles-Noël Martin are dreptate cînd presupune că „Trebuie să ne gîndim nu la un *automobil* în sensul actual, ci la un mod universal de a călători“ (25, p. 229).

măcar prioritatea *literară* reclamată de prea zelosul său biograf. Pentru că „Journal des Voyages et des aventures de terre et de mer" publicase în 1886, deci cu zece ani înaintea textului din *Boys Star Library,* romanul lui Louis Jacolliot, *Mîncătorii de foc,* în care evoluau minunatul „Remember" și frații săi mai mici, „Swan" și „Wasp"; inventatorul Jonathan Spiers spunea, cu modestie: „...m-am mulțumit să unesc într-un singur vehicul vasul submarin, locomotiva și automobilul aerian cu elice". Să adăugăm că vehiculele erau propulsate de electricitatea înmagazinată în acumulatori de o construcție evident specială. *

Metamorfozarea „Albatrosului" în „Groaza" este pregătită din prima parte a epopeii zborului întemeiat pe principiul „mai greu ca aerul". Urmînd trenul de Salt Lake City, aeronava „zbura deasupra lui ca un enorm scarabeu, care putea să devină o gigantică pasăre de pradă". Iar în capitolul final „...aeronava apăruse deasupra lui Fairmont-Park asemeni unui vultur ce se năpustește din înaltul cerului"; „Mai mică decît «Go ahead», era peștele-spadă urmărind balena pe care o străpunge, era torpilorul care se repede asupra cuirasatului, aruncîndu-l în aer cu o singură lovitură". (Autorul pregătea climatul prielnic atacului la care a renunțat în urma injoncțiunii lui Hetzel.) În *Stăpînul lumii,* vehiculul tetravalent este asimilat, chiar înainte de a fi identificat, cu „o gigantică pasăre de pradă, un monstru zburător". Sub înfățișările sale de automobil și de navă ultrarapide, „Era ca un fulger care te amenință, fără să fi fost avertizat de condițiile atmosferice". Și către sfîrșit, „puternica și gigantica pasăre" redevine „un monstru aerian". Dar primejdiile pe care le implică aceste comparații și metafore sînt doar virtuale. Unicul act păgubitor care poate fi imputat „Groazei" este coliziunea *involuntară* cu goeleta „Markel" (ceea ce ne reamintește ciocnirea întîmplătoare a „Nautilus"-ului cu pachebotul „Scotia"). Nu pot deci să fiu de acord cu Simone Vierne, care consideră vehiculul tetravalent „infinit mai agresiv decît

* Cariera vehiculului multivalent nu se încheie în 1904, cînd apare *Stăpînul lumii.* Mărturie stau romanului lui E. Van Pedroe-Savidge, *Submarinul zburător* (1922), povestea lui Jack Williamson, *Fata verde* (1930), în care acționează un auto-avion-submarin etc.

«Albatrosul» (50, p. 157). Să ne amintim că acesta din urmă este utilizat ca o veritabilă mașină de luptă în episodul salvării prizonierilor condamnați să-l urmeze în moarte pe ex-regele Dahomeiului. Putem de altfel să ne întrebăm dacă gloanțele puștilor cu repetiție, ghiulelele cu mitralii, cartușele de dinamită nu făceau mai mult rău populației inocente, decît soldaților care se opuneau „monstrului înaripat"...

Multiplicarea posibilităților aparatului de zbor este însoțită de extinderea trăsăturilcr negative ale eroului. Am arătat că, în primul roman, el este zugrăvit în culori neliniștitoare, avînd un temperament coleric vădit de la primul contact cu membrii Institutului Weldon. Dovezile se acumulează în timpul periplului aerian al „Albatrosului". Cîteva citate edificatoare : „răbdarea lui ajunsese la capăt", „un nestăpînit gest de mînie", „o pornire violentă de a-și înfăptui amenințarea", „un puternic acces de furie". Însăși detenția celor doi baloniști, o detenție pe care temnicerul aerian ar dori-o perpetuă, se datorează acestei inflamări comportamentale. E adevărat că și Nemo îi reține pe Aronnax, Conseil și Ned Land la bordul „Nautilus"-ului, dar el e hotărît să-și păstreze anonimatul, pe cînd Robur s-a arătat lumii, își semnalează existența cu orice prilej și aspiră să fie celebrat drept cuceritorul văzduhului. Firesc ar fi ca, după ce le demonstrează captivilor superioritatea zdrobitoare a invenției sale asupra aerostatelor, să-i elibereze pentru a-i lăsa să-și exercite calitatea de martori. Fără a căuta neapărat circumstanțe atenuante, să recunoaștem că încăpățînarea președintelui și secretarului Institutului Weldon, refuzul lor la fel de irațional de a accepta însăși evidența,. exasperează orgoliul întrucîtva legitim al inventatorului, resentimentul față de cei care nu-i înțeleg sau îi contestă geniul. Robur hotărăște deci să dispară împreună cu secretul său, nădăjduind că el va fi folosit cîndva exclusiv spre binele omenirii. Dar timpul nu-i îndreptățește așteptările. Cînd „Groaza" își face apariția, singura preocupare a opiniei publice este ca „numai Statele Unite să aibă proprietatea unui aparat în stare să-i asigure o superioritate incontestabilă asupra celorlalte țări, mai ales în caz de război". Guvernele europene urmăresc același scop. Con-

taminat parcă de această sete de preeminență, de obsesia dominației mondiale, cel care se mulțumea să fie cuceritorul văzduhului se proclamă stăpînul lumii, „se crede deasupra și în afara omenirii". În nebunia sa ireductibilă, el își închipuie că se află chiar deasupra forțelor naturii și, în loc să evite furtuna, cum făcuse cînd era la comanda „Albatrosului", se precipită cu „Groaza" în miezul ei, pierind fulgerat. Căci bătrînul Hetzel nu mai avea cum să impună un final conform cu principiile sale cam vetuste despre literatura destinată tinerei generații.

Această aventură tragică este istorisită cu mai mult nerv decît aceea dramatică din *Robur Cuceritorul*. Construcția este și ea mai riguroasă. Secretul „Groazei" este dezvăluit treptat, începînd cu fenomenele stranii de pe muntele Great Eyry și continuînd cu isprăvile vehiculului care cutreieră spațiul terestru și acvatic. Cititorul este condus către explicația misterului cu o mînă de maestru. Comentariile inspectorului Strock ne fac să credem că prăbușirea este iminentă, că aparatul și pasagerii săi sînt iremediabil pierduți, cînd „chiar în momentul în care era gata să fie antrenată de cascadă, «Groaza» se înălță dimpotrivă în văzduh, survolînd apele învîrtejite înconjurată de un spectral curcubeu lunar". Trebuie să adăugăm la activul romanului persistența enigmei fundamentale. Scriitorul nu repetă eroarea pe care o comisese în urmă cu treizeci de ani, înzestrîndu-l pe căpitanul Nemo, în *Insula misterioasă*, cu o identitate factice (vezi 20, p. 89—94). Robur rămîne un necunoscut, ceea ce-l face să-și păstreze aura și semnificația unui simbol. Reprezintă el „știința de mîine", „rezerva sigură a viitorului", cum sîntem asigurați la sfîrșitul primului roman? Sau superbia damnată a celor care gîndesc și acționează ca și cum s-ar afla „deasupra și în afara umanității"? Lăsîndu-ne să ne confruntăm cu cele două ipostaze ale personajului, Jules Verne ne convinge încă o dată că este cu totul altceva decît vulgarizatorul abil și amuzant etichetat ca atare de *establishmentul* literar, pînă în aceste ultime decenii de glorioasă resurecție.

„PUTERE PENTRU A CONSTRUI UN ORAŞ — SAU PENTRU A DISTRUGE O CIVILIZAŢIE"

În decembrie 1939, generalul Maurice Gustave Gamelin, şeful statului major al apărării naţionale, adresa organismelor ştiinţifice franceze întrebarea : „Ar putea o descoperire sau o invenţie originală, realizată acum sau în curînd, de noi sau de adversar, să schimbe radical condiţiile de desfăşurare a războiului ?" Răspunsul a fost : „Nu pare probabil ca, într-un viitor apropiat, să fie realizată o descoperire cu totul originală care să schimbe radical condiţiile de desfăşurare a războiului".

Dacă Frédéric Joliot-Curie a semnat acest răspuns, a făcut-o numai din motive de securitate naţională. Şeful catedrei de chimie nucleară de la Collège de France efectuase, la începutul anului, experienţe concludente privind fisiunea uraniului, publicînd rezultatele la 30 ianuarie, în „Comptes rendues". Iar în martie, împreună cu colaboratorii săi Hans von Halban şi Lew Kowarski, făcuse să apară la Londra, în revista „Nature", un articol intitulat *Eliberarea neutronilor în urma disocierii prin explozie a uraniului.* Mai tîrziu, cînd implicaţiile politico-militare ale acestor cercetări au devenit evidente, manifestările publice s-au rarefiat pînă la dispariţie. În schimb, Joliot-Curie încerca să obţină pentru Franţa, sub pecetea tainei, rezervele belgiene de minereu de uraniu şi dreptul exclusiv asupra producţiei din Katanga, mărturisindu-i lui Edgar Sengier, directorul societăţii „Union Minière", că uraniul se poate transforma într-un exploziv incomparabil.

Cît despre „adversarul" încă virtual, Otto Hahn şi Fritz Strassmann realizaseră fisiunea uraniului în toamna

anului 1938. Iar în aprilie 1939, profesorul Paul Harteck și asistentul său Wilhelm Grot, de la Universitatea din Hamburg, sesizau Ministerul de război al Reich-ului în legătură cu posibilele aplicații ale acestei descoperiri : „După părerea noastră, poate fi creat un exploziv a cărui forță distructivă să o întreacă de nenumărate ori pe aceea a oricărui exploziv cunoscut pînă acum“.

E de presupus că semnatarii răspunsului adresat generalului Gamelin nu erau la curent cu tratativele duse de Joliot-Curie și cu sesizarea cercetătorilor germani. Nu le putem cere nici să-și fi amintit — dacă-l luaseră în seamă la data apariției — răspunsul specialistului în pulberi Paul Vieille, membru al Institutului Franței, la ancheta *Vor împiedica progresele științei izbucnirea unor noi războaie?* lansată de revista „Sciences et Voyages“, prin 1920 ; Vieille atrăgea atenția asupra radiului și a altor substanțe radioactive „al căror potențial este prodigios și care vor furniza poate într-o zi explozivi de mii de ori mai puternici“ (cf. 19, p. 316). Ei ar fi trebuit însă să cunoască efervescența stîrnită în Statele Unite de descoperirea lui Hahn și Strassmann. După o consfătuire pe această temă organizată la Washington, „New York Times“ publicase, la 31 ianuarie 1939, un articol de fond intitulat *Atomul de uraniu eliberează o energie uriașă*. Același ziar inserase, la 30 aprilie, o știre senzațională : „Dr. Niels Bohr, din Copenhaga, a declarat că, prin bombardarea unei mici cantități din izotopul U^{235} cu neutroni lenți, se va produce o «reacție în lanț» sau o explozie atomică, a cărei forță va fi atît de uriașă, încît vor fi aruncate în aer laboratoarele și toate clădirile din jur pe o rază de multe mile“.

Cu toate că Niels Bohr era unul dintre cei mai prestigioși savanți ai secolului 20, declarația lui a fost primită cu destul scepticism în cercurile științifice. Nu și de Leo Szilard, fizician născut la Budapesta, care fugise din Germania nazistă după incendierea Reichstagului. În 1935, pe cînd se afla la Londra, el îi scrisese unui prieten : „Dacă se va izbuti sau nu — și asta într-un viitor foarte apropiat — să fie eliberată energia nucleară și să se asigure producția de materiale radioactive pe scară

largă, cred că ar trebui neapărat să se examineze problema exercitării încă de acum a controlului asupra evoluției acestui proces, chiar dacă el n-ar avea decît o șansă minimă de reușită“ (cf. 99, p. 226). Din unghiul care ne interesează, semnificativ este faptul că aprehensiunile lui Szilard fuseseră determinate de lectura unui roman de *science fiction,* după cum avea să mărturisească el însuși mai tîrziu: „Primul care a luat în considerare toate aceste posibilități nu am fost eu, ci scriitorul H. G. Wells. El a scris în 1913, cu un an înaintea începerii războiului, cartea *The World Set Free (Lumea eliberată).* În această carte, el prevedea folosirea dezintegrării atomice și a radioactivității artificiale. Wells anunța această descoperire senzațională pentru anul 1933 și vorbea și despre utilizarea energiei atomice pe scară industrială, ca și despre bomba atomică (...) Eu cunoșteam acea carte și, cînd m-am gîndit prima oară la posibilitatea unei reacții atomice rapide în lanț — era toamna anului 1933 și mă aflam la Londra — mi-am dat imediat seama, datorită lui Wells, de posibilitatea construirii unei bombe atomice“ (cf. 92, p. 37).

Pentru a aprecia cum se cuvine această revelație, trebuie să știm că, în același an 1933, celebrul fizician Ernest Rutherford, care, în 1919, dezintegrase atomi de azot bombardîndu-i cu particule alfa, declara că energia atomică nu va putea fi extrasă pe scară largă... Să vedem însă cît de întemeiate sînt referirile lui Szilard la romanul lui Wells, apărut nu în 1913, ci cu cîteva luni înaintea declanșării primului război mondial. Din 1913 datează o scrisoare a lui Wells către A. T. Simmons, din care citez: „Am reînceput să scriu, pe neașteptate, ceva în felul vechilor mele romane științifice și-mi sînt necesare cele mai recente informații despre teoria atomică și sursele de energie. Am citit și asimilat excelenta cărțulie a lui Soddy, dar îmi trebuie mai mult decît atît. De la Soddy am împrumutat ideea inițială. Îmi imaginez că oamenii descoperă mijlocul de a provoca dezintegrarea atomică a nucleelor grele, așa cum au învățat odinioară să aprindă cărbunele. De aici provine o energie nelimitată“. „Cărțulia“ era *Interpretarea radiului,* iar Fre-

derick Soddy intrase în istoria științei pentru descoperirea izotopilor, în 1910 *.

În roman, un cercetător izbutește să realizeze dezintegrarea unei particule de bismut, transformînd-o în aur. Evenimentul se petrece în 1933 (anul revelației lui Szilard și al declarației lui Rutherford !), cînd fizicianul Hobsten explică astfel, într-un discurs, implicațiile noii descoperiri : „Acest mic flacon conține cam jumătate de kilogram de oxid de uraniu, adică aproximativ 14 uncii de uraniu. În acest flacon, în atomii din acest flacon, dormitează energia pe care am putea s-o obținem arzînd 160 de tone de cărbune. Într-un cuvînt, dacă aș putea elibera într-o clipă această energie, ea ne-ar volatiliza, pe noi și tot ceea ce ne înconjoară..." (Remarcați similitudinea cu afirmația lui Bohr din 1939). Pînă aici, romancierul se inspiră din capitolul 11 al cărții lui Soddy. Mai departe, el își imaginează că, în 1953, se ajunge la producția pe scară industrială a corpurilor radioactive. Unul dintre acestea, botezat carolinum, îngăduie fabricarea bombei atomice — sintagma îi aparține lui Wells. Alcătuirea și modul de funcționare ale teribilei arme ne sînt înfățișate în detaliu : „...(bombele atomice) erau sfere de carolinum curat, acoperite cu o substanță inductivă neoxidată și închise ermetic într-un recipient din membranium. Un mic obturator de celuloid așezat între mînerele de care era atîrnată bomba putea fi înlăturat cu ușurință, lăsînd aerul să ajungă la substanța inductivă care, fiind activată, trimitea un flux radioactiv asupra stratului exterior al sferei de carolinum. Aceasta elibera o nouă cantitate de substanță inductivă și astfel, în puține minute, întreaga bombă se transforma într-o orbitoare explozie continuă (...) Cînd obturatorul de celuloid era înlăturat, substanța inductivă se oxida și devenea activă. Atunci suprafața carolinumului începea să degenereze. Această

* Amuzant este că John Taine (pseudonimul literar al distinsului matematician Eric Temple Bell), confundînd *Lumea eliberată* cu *Oameni ca zeii*, după cum reiese din îndemnul „...studiați (romanul) în lumina cunoștințelor dumneavoastră despre ce s-a întîmplat la Alamogordo, Hiroșima, Nagasaki și Bikini", afirmă categoric : „Wells a luat ideea sa fundamentală din ceea ce constituia atunci domeniul aproape exclusiv de cunoaștere al lui Rutherford și al asociaților săi. Ea nu exista în nici o carte de pe nici un raft de bibliotecă" (54, p. 35).

degenerare se infiltra încet în masa bombei. Cam la o secundă după începerea exploziei, ea era încă, în cea mai mare măsură, o sferă inertă explodînd doar la suprafață, un mare nucleu intact înfășurat în flăcări și tunete. Bombele aruncate din aeroplane cădeau în această stare ; ele atingeau solul fiind încă solide și, topind pămîntul și roca, pătrundeau în adînc. Pe măsură ce tot mai mult carolinum era activat, bomba dădea naștere unei monstruoase caverne de energie arzătoare la a cărei temelie ea însăși devenea foarte curînd un vulcan în miniatură. Incapabil să se disperseze, carolinumul rămînea acolo, amestecîndu-se cu o fierbere confuză de pămînt topit și abur supraîncălzit, rotindu-se nebunește și menținînd o erupție care dura ani sau luni sau săptămîni după mărimea bombei folosite și șansele dispersării. Odată lansată, bomba era absolut inabordabilă și necontrolabilă pînă ce energia ei nu era aproape secătuită ; craterul care se deschidea deasupra ei expulza aburi grei incandescenți și bucăți periculoase de rocă și de nămol saturat cu carolinum și fiecare astfel de nucleu de energie arzătoare era aruncat la mare înălțime și depărtare. Aceasta era încununarea triumfală a științei militare, explozivul final, care trebuia să dea războiului «tușa decisivă»..."

Desigur, bomba atomică a lui Wells nu este, nu putea fi cea a Proiectului Manhattan. Dacă savanții din *Lumea eliberată* n-ar fi abandonat oxidul de uraniu al fizicianului Hobsten în favoarea imaginarului carolinum, am fi fost mai aproape, măcar generic, de izotopul U^{235}. Însuși principiul dezintegrării e altul : o degajare lentă și continuă de energie. Iar procesul de combustie subterană nu are nimic comun cu detonarea în atmosferă, chiar dacă monstruoasa cavernă de energie arzătoare nu este mai puțin terifiantă decît monstruoasa ciupercă.

Viziunea lui Wells asupra urmărilor unei conflagrații nucleare generalizate include și acest tablou halucinant : „Pe hărțile aproape tuturor țărilor globului sînt trei, patru cercuri roșii, cu un diametru de mai mulți kilometri, marcînd prezența bombelor atomice a căror radioactivitate este în curs de epuizare ; cercurile delimitează zonele mortale din preajma cărora oamenii au trebuit să se retragă. În interiorul acestor zone au fost spulberate toate muzeele, catedralele, palatele, galeriile pline de

capodopere, întreaga acumulare a geniului uman. Vestigiile lor arse zac, îngropate: stranie moștenire lăsată curiozității generațiilor de mîine care, doar ele, vor putea s-o cerceteze, într-un viitor foarte îndepărtat". Nu e de mirare că lectura unor astfel de pasaje a produs o impresie atît de puternică asupra tînărului cercetător refugiat la Londra. Mai tîrziu, aflînd despre realizarea fisiunii nucleare, el a fost cuprins de teama că descoperirea va fi utilizată în scopuri militare și că Hitler ar putea deveni primul beneficiar. Beltran Goldschmidt avea să relateze: „Cel mai obsedat de puterea eventuală a armei luate în considerație era, atunci, fizicianul ungur Leo Szilard. Din luna februarie 1939, el a intrat în legătură, de la New York, cu savanții din țările ce urmau să fie aliate în războiul pe care-l prevedea cu certitudine. El le propunea ca, de comun acord, să nu mai dea publicității nimic despre fisiunea nucleară" (cf. 107, p. 130). Din fericire, atomiștii germani s-au orientat către soluții tehnice dificile și n-au reușit să-i convingă pe conducătorii celui de-al treilea Reich de importanța armei nucleare. Din păcate, activitatea febrilă a savanților europeni și americani reuniți la Los Alamos avea să ducă la tragediile de la Hiroșima și Nagasaki. Tot Szilard se află, într-un fel, la originea acestui genocid. Împreună cu conaționalul său Eugene Vigner el l-a convins pe Einstein să-i trimită președintelui Franklin D. Roosevelt, la 2 august 1939, faimoasa scrisoare care a dus la decizia de fabricare a bombei atomice. Spre cinstea lui, Szilard n-a ezitat să-și schimbe radical atitudinea atunci cînd evoluția evenimentelor i-a infirmat opțiunea. În 1945, el a condamnat nimicirea celor două orașe japoneze, continuînd să atragă atenția opiniei publice asupra pericolului folosirii nesăbuite a energiei nucleare, pînă la sfîrșitul vieții.

Spațiul pe care l-am acordat tribulațiilor lui Leo Szilard este justificat și de postura sa de autor al unei remarcabile culegeri de texte de *science fiction, Vocea delfinilor* (1961). Panorama noastră tematică reține nuvela *Chemare către stele* (1949), inspirată de preocupările și angoasele savantului. Înregistrînd exploziile atomice terestre, creierii electronici care constituie unica formă de inteligență de pe o planetă îndepărtată se întreabă dacă Pămîntul nu e cumva locuit de ființe orga-

nice și dacă ei înșiși n-au fost creați cîndva de asemenea făpturi. Oricare ar fi adevărul, pămîntenii trebuie să fie opriți din drumul spre autodistrugere... Un avertisment neechivoc — și un destin definitiv marcat de lectura unei cărți vizionare.

În 1969, comentînd afirmația lui Jacques Bergier că „bomba atomică a explodat prima oară" în *Lumea eliberată* (62), revendicam pentru Victor Anestin copaternitatea ideii folosirii energiei nucleare, în dubla ei ipostază. Într-adevăr, în romanul *O tragedie cerească*, prezentat de autor în numărul din 4 februarie 1914 al „Ziarului științelor populare și al călătoriilor", era amintită cea mai remarcabilă descoperire a pămîntenilor anului 3000 : „În fizică, ei au izbutit să dea de rost constituției materiei, ba în prezent se folosesc de puterea intra-atomică (...) Au întrebuințat această putere extraordinară și în războaie, dar din cauza efectelor ei dezastruoase, statele au făcut o convenție prin care s-au obligat să nu se mai folosească de ea decît numai în scopuri științifice". Evident, între această mențiune fugară și descrierea amănunțită, plină de nerv și de culoare, a lui Wells nu există decît o înrudire conceptuală. Iar intervenția mea din 1969 dovedea o cunoaștere aproximativă a domeniului abordat. Pentru că imaginația predecesorilor noștri pare să fie inepuizabilă, oferindu-ne mereu noi surprize, dacă ne dăm osteneala să le dezgropăm de sub colbul metaforic al bibliotecilor lumii.

Dacă Wells a găsit informațiile necesare în cartea lui Frederick Soddy, Anestin a citit, probabil, *Evoluția materiei* a lui Gustave Le Bon, apărută în 1905. „Puterea intra-atomică" este „energia intra-atomică" a poligrafului francez, care a inspirat și alte condeie. În *Călătorie în țara celei de-a patra dimensiuni* (1912, G. de Pawlowski îl citează copios atunci cînd relatează incredibila disociere a materiei printr-un efluviu trimis de pe... Marte. La fel procedează Louis Boussenard în *Aventurierii văzduhului,* roman publicat mai întîi, sub titlul *Răzuitorii cerului,* în „Journal des Voyages" (1907—1908). Să-l ascultăm pe eroul său, fizicianul Jean Renaud :

„— [...] Materia este un colosal rezervor de energie, pe care o poate consuma fără să împrumute nimic dinafară.

Este ceea ce ilustrul meu compatriot, doctorul Gustave Le Bon, numește energia intra-atomică.

Vă voi da o dovadă, una singură, furnizată de radio-activitate !

Ce este, efectiv, radio-activitatea ?... Nimic altceva decît consumul foarte lent, prin milionimi de miligram, a energiei conținute în atom.

Deci, radio-activitatea nu extrage decît din ea însăși această forță pe care o produce timp de secole, consumul nedepășind cîteva miligrame de substanță.

Admițînd asta ca **un fapt incontestabil, să** presupunem că, în loc să lăsăm să se elibereze astfel această energie formidabilă care se consumă timp de secole... să presupunem, că o eliberăm dintr-odată !...

Ce se va întîmpla ?

— Înțeleg foarte bine și e foarte interesant.

Cred că se va produce o dezlănțuire înfricoșătoare de energie !

Ca și cum, în loc de a arde fir cu fir și din oră în oră conținutul unui butoi de pulbere, ai da foc dintr-o dată întregului butoi.

[...]

— Voi adăuga că, teoretic, această eliberare a Materiei, sau, pentru a fi mai exact, această nimicire instantanee ar produce o forță depășind poate un milion de cai-vapor pe centimetru cub !"

Jean Renaud izbutește să realizeze această *nimicire instantanee* „prin combinarea unui sunet foarte slab cu un joc de lumini" sau, cum explică el mai departe, „prin concordanța absolută a perioadei vibratorii a notei și a numărului de vibrații al luminii". Descoperirea lui este utilizată pentru a distruge un dirijabil, pentru a risipi mulțimea care asediază palatul lui Shark, Împăratul Cărnii și, de acesta din urmă, pentru a-și arunca în aer domeniul cu o suprafață de 120. 000 km^2. Să notăm că, după explozie, oamenii circulă fără să ia nici o măsură de precauție.

Încă un salt în trecut și iată-ne în 1896, cînd a văzut lumina tiparului una dintre cele mai uimitoare anticipații verniene. „Cu puțin înainte să apară *În fața stea-*

gului — scrie Marguerite Allotte de la Fuye — savantul chimist Turpin, inventatorul melinitei, își văzuse descoperirea refuzată de guvernul francez, așa cum a relatat el însuși într-o carte virulentă. Povestea acestui inventator ruinat, înăcrit, disperat, l-a impresionat în mod cert pe Jules Verne și anumite liniamente ale istoriei lui Turpin apar, incontestabil, în trama romanului *În fața steagului* (2, p. 256—257). Recunoscîndu-se în savantul genial și dement Thomas Roch, Eugène Turpin, al cărui nume este pomenit în roman în legătură cu modul de propulsie al proiectilelor, l-a dat în judecată pe Jules Verne. Tribunalul s-a lăsat însă convins de pledoaria abilă a tînărului avocat Raymond Poincaré, sortit, cum se știe, unei prodigioase cariere politice.

În roman nu se vorbește despre disocierea materiei sau despre energia întra-atomică dar caracteristicile și efectele Fulguratorului Roch le amintesc irezistibil pe cele ale unui dispozitiv nuclear. Cîteva citate edificatoare : „Era un fel de proiectil autopropulsat, de o fabricație cu totul deosebită, încărcat cu un exploziv alcătuit din substanțe noi, care nu-și produce efectul decît sub acțiunea unui focos nou și el. În clipa în care, indiferent de modul cum fusese expediat, proiectilul exploda, fără să atingă obiectivul vizat, ci la o distanță de cîteva sute de metri de el, acțiunea sa asupra straturilor atmosferei era atît de puternică, încît orice țintă — să zicem un fort sau o navă de război — ar fi fost distrusă, pe o rază de zece mii de metri pătrați [...] Cîteva grame din acest exploziv sînt suficiente pentru a sparge masa stîncoasă, a o fărîmița, a o preface într-o pulbere aproape imperceptibilă [...] puterea de dezagregare e atît de mare — subliniez acest lucru — încît ai crede că e nesfîrșită sau, în orice caz, de mii de ori mai mare decît aceea a explozivilor pe care-i cunoaștem astăzi". Sînt tentat să consider Fulguratorul drept o prefigurare a bombei atomice, ținînd seama și de ce-i spune inginerul Serkö lui Simon Hart : „Efectele acestui exploziv depășesc tot ce se poate închipui. E destul de puternic pentru ca, folosind o cantitate de cîteva mii de tone, să distrugem Pămîntul și să-i împrăștiem rămășițele în spațiu..." În absența unei asemenea catastrofe cosmice, romanul ne oferă un apocalips local. La ordinul comanditarului său, sinistrul Ker Karraje, Thomas Roch lansează proiectilele autopro-

pulsate asupra unui vas de război britanic : „...spaţiul este zguduit cu o violenţă comparabilă cu forţa exploziei unui depozit de melinită sau de dinamită. Straturile inferioare ale atmosferei sînt împinse pînă spre insula noastră, care se cutremură din temelii... Mă uit... Crucişătorul a dispărut, dezmembrat, spintecat, scufundat". Înainte de a fi supus aceluiaşi tratament, al doilea crucişător arborează pavilionul francez. În faţa simbolului patriei, inventatorul îşi recapătă luciditatea şi aruncă în aer insula piraţilor, pierind o dată cu ei.

Dacă savantul nebun al lui Jules Verne se mulţumeşte să prefacă stînca în pulbere şi să scufunde un vas de război, savantul mizantrop al lui Robert Cromie, din *Trăsnetul judecăţii de apoi,* vrea cu adevărat să distrugă Pămîntul. El ştie că „un grăunte de materie conţine destulă energie pentru ca, dacă e prefăcut în eter, să ridice 100.000 de tone la o înălţime de aproape două mile". Şi ca să demonstreze că ambiţia lui nu e deşartă, nimiceşte o flotilă de vase de pescuit cu un fragment de substanţă cît un bob de mazăre :

„— Veţi auzi explozia peste zece secunde...

Apoi marea din faţa noastră izbucni într-o flacără, urmată de zgomotul unei explozii atît de înfricoşătoare, încît am fost aproape şocaţi. O uriaşă masă de apă, transformată într-un bloc solid, fusese proiectată în văzduh şi se sfărîmă acolo într-o sută de cascade urlătoare. Acestea se prăbuşiră în cazanul care fierbea dedesubt. Flotila franceză de pescuit dispăruse".

Asemănarea cu scena distrugerii crucişătorului britanic este întîmplătoare, de vreme ce *În faţa steagului* fusese terminat în 1894. Ceea ce nu înseamnă că Robert Cromie ar fi fost un necunoscut pentru Jules Verne : a doua ediţie a romanului său, *Un salt în spaţiu,* apăruse, în 1891, cu o prefaţă semnată de marele scriitor.

Reprezintă oare anul 1895 pragul de jos temporal, în ceea ce priveşte anticiparea folosirii energiei ascunse în adîncul materiei ? E adevărat cu Henri Becquerel avea să descopere radioactivitatea naturală abia peste un an, iar soţii Curie aveau să izoleze primele elemente radioactive în 1898. Dar cercetarea periodicelor din ultimele decenii ale secolului trecut mi-a prilejuit destule surprize pentru a nu socoti imposibilă existenţa unui text anterior celui al lui Cromie. De altfel, dacă am împărtăşi opinia

celor care susţin, asemeni lui Jacques van Herp, că *science fiction*-ul este „la fel de vechi ca însăşi literatura“ (19, p. 14), ar trebui să ne îndreptăm atenţia către textele sanscrite. *Drona Parva*, un capitol al imensei epopei *Mahabharata* (datînd, potrivit celor mai prudente estimări, din primele veacuri ale erei noastre), conţine următorul pasaj : „Viteazul Adwatthaman, stînd neclintit în carul său [...] invocă arma Agneya, căreia nu i se pot împotrivi nici zeii [...] o săgeată orbitoare arzînd ca un foc fără fum [...] O întunecime adîncă învălui deodată oastea. Toate punctele cardinale fură de asemenea cuprinse de întuneric [...] Începură să bată vînturi de rău augur [...] Elefanţii şi alte făpturi de pe uscat, arse de energia acestei arme, fugeau înfricoşate, respirînd cu greu şi încercînd să se salveze de efectele acestei forţe teribile. Apa înfierbîntîndu-se, creaturile care trăiesc în acest element deveneau tot mai agitate, părînd să se mistuie în clocot [...] Armăsarii şi carele de luptă arse de energia acestei arme arătau ca vîrfurile copacilor arşi într-un foc de pădure“ (103, p. 677).

Unii comentatori consideră că astfel de tablouri au o semnificaţie inconfundabilă. W. Raymond Drake, de pildă, vorbeşte despre „uimitoarea descriere a unei explozii asemănătoare celei nucleare“, care ne aminteşte „relatările martorilor oculari de la Hiroşima“, conchizînd : „Această povestire este însemnată cu sigiliul adevărului ; poate că ea nu e un basm aerian, nu aparţine *science fiction*-ului : cu mult timp în urmă, în chinuita istorie a lumii noastre, această catastrofă trebuie să se fi întîmplat“ (94, p. 51). Dar cum să se fi întîmplat o asemenea catastrofă, într-o epocă lipsită de cunoştinţele şi mijloacele necesare producerii ei ?... Drake se întreabă dacă indienii n-ar fi putut să înveţe tehnicile nucleare de la extratereştri. Alţi autori nu exclud posibilitatea existenţei unor civilizaţii dispărute tocmai în urma folosirii unor astfel de tehnici. Cîtă vreme nu dispunem de nici o dovadă palpabilă în sprijinul acestor seducătoare speculaţii, miracolele aparent anacronice din *Mahabharata* şi din alte texte antice nu pot fi puse decît pe seama fanteziei dezlănţuite a autorilor anonimi. Şi nu e acesta cel mai uluitor miracol ?...

Înainte de a relua explorarea temei noastre, de astă dată în sensul curgerii firești a timpului, din punctul nodal pe care-l marchează anul 1914 și cele două lucrări de referință, să subliniem faptul că onorabilii sau prestigioșii noștri antecesori n-au ignorat dualitatea descoperirilor și invențiilor științifice. Flaconul cu oxid de uraniu din *Lumea eliberată* nu e privit doar ca o cutie a Pandorei. Referindu-se la energia pe care o conține, Hobsten își continuă astfel expunerea : „...dacă aș putea să o folosesc în uzina electrică a orașului, am avea lumină pentru o săptămînă“. Și mai departe : „N-ar fi posibil să accelerăm dezintegrarea ? Am fi atunci în stare să utilizăm nu numai radiul și toriul, am dispune de catalizatorul care ar accelera dezintegrarea celorlalte elemente [...] n-o pot compara decît cu descoperirea focului [...] sfîrșitul Asta ar însemna o schimbare a condițiilor de viață pe care luptei omului pentru posesia energiei“. La rîndul său, Victor Anestin își imaginează o sumă de aplicații benefice : „Pămîntenii, pentru mijloacele lor de locomoțiune, nu întrebuințează decît această putere, căci sînt stăpîni să dezintegreze atomii mai iute, sau mai încet, după cum au nevoie. De aceea aerul lor e populat de imense vapoare, care pot să transporte greutăți neînchipuite [...] În ultimii ani se studia mijlocul de a vizita Luna, satelitul Pămîntului, întrebuințîndu-se puterea intra-atomică...“ Vom întîlni astfel de viziuni generoase mai ales înainte de Hiroșima : fulgerul mai strălucitor ca o mie de sori a schimbat profund mentalitatea celor mai înzestrați creatori de lumi imaginare.

Războiul declanșat la cîteva luni după apariția *Lumii eliberate* a izgonit o vreme tema noastră din peisajul *science fiction*-ului mondial. Am regăsit-o într-o povestire anonimă, *Naufragiul lui „Royaltic“*, apărută în revista „La Jeunesse illustrée“, la 2 ianuarie 1921. Savantul Fergus fabrică aur artificial, dar moleculele nu sînt stabile și atomii se eliberează prin explozie. Este ceea ce se întîmplă la bordul lui „Royaltic“, unde se află un kilogram de metal obținut pe această cale. O idee interesantă — transmutația artificială nu fusese încă realizată — dar mijloacele de expresie ale autorului sînt precare. Ceea ce nu se poate spune despre romanul lui Karel Čapek, *Fabrica de absolut* (1922).

Prezentîndu-și descoperirea, Rudolf Marek vorbește despre *„utilizarea totală și desăvîrșită a energiei atomice...“*, iar mai tîrziu trece la exemplificări pe măsura inteligenței practice a fabricantului G. H. Bondy : „N-ai idee ce energie colosală zace în acești atomi. Cu o jumătate de chintal de cărbune în cazane poți face ocolul lumii cu vaporul, poți ilumina toată Praga, poți pune în mișcare toată Rustónka sau, mă rog, ce vrei tu ; cu un oușor de cărbune încălzești toată casa și gătești pentru întreaga familie. Pînă la urmă, n-o să fie nevoie nici măcar de cărbune, vom încălzi cu prima pietricică întîlnită în cale sau cu un pumn de pămînt adunat din fața casei. Orice particulă de materie conține în ea mai multă energie decît un uriaș cazan cu aburi ; totul e să o storci ! să știi să arzi materia cu desăvîrșire !“ Carburatorul Perfect al lui Marek eliberează însă, ca produs secundar al acestei arderi, ceea ce inventatorul numește Absolutul, substanță divină, „Dumnezeu întrupat într-o stare chimică pură“. Avertizat fiind că în preajma Carburatorului se petrec fenomene ciudate, care s-ar putea răspîndi nelimitat, Bondy își asumă riscul, sedus de perspectiva unor profituri fabuloase. El cumpără invenția și se lansează în producția industrială a Carburatoarelor, ceea ce provoacă mari seisme social-economice. Milioane de proletari își pierd locurile de muncă. Supraproducția de bunuri materiale devine un coșmar, în condițiile dezorganizării transporturilor, a comerțului, a activității ministerelor, dezorganizare datorată efectelor „produsului secundar“ asupra conștiințelor. Fervoarea mistică de care sînt cuprinși beneficiarii invenției lui Marek, încercarea fiecărei religii, națiuni, rase de a-și anexa Absolutul duce la dezlănțuirea unor războaie transformate curînd într-o conflagrație pustiitoare. Carburatoarele sînt distruse. Cei treisprezece supraviețuitori ai Ultimei Bătălii se înfrățesc după ce au dormit împreună la umbra unui mesteacăn.

Acest rechizitoriu satiric la adresa intoleranței în relațiile dintre oameni și dintre popoare este urmat, în 1924, de *Krakatit,* roman scris într-o altă tonalitate. Reluînd examinarea consecințelor eliberării energiei nucleare — krakatitul este un exploziv atomic — Čapek ne propune un erou romantic, care nu e nici spectator al aplicării descoperirii sale, ca Marek, nici profitor, ca

Bondy. Inginerul Prokop știe că „Materia e o forță înfiorătoare“ și se întreabă dacă această forță n-ar putea fi utilizată împotriva Omului și a Omenirii. Încercările prin care trece îi confirmă temerile. Profitînd de starea lui febrilă, Jiri Tomes, un fost coleg de facultate, îi sustrage formula krakatitului, dar devine victima primei încercări de a fabrica explozivul. Proprietarii uzinelor Baltin îi fac oferte mirobolante, neezitînd să se slujească de dragostea lui Prokop pentru fiica unuia dintre ei, prințesa Wille. În sfîrșit, anarhistul Daimon vrea să-l subjuge folosindu-se de eternul miraj al dominației universale : „*Puterea de care dispuneți nu are asemănare în* istoria omenirii. Veți cuceri lumea cu o mînă de oameni“. Pentru a da concretețe acestei perspective, Daimon făcuse să explodeze la mare distanță un fragment de krakatit, prin acțiunea unei unde electrice, pulverizîndu-și acoliții răzvrătiți. Dar nimic nu-l poate determina pe Prokop să renunțe la crezul său umanist. Și ca să excludă posibilitatea unei dezvăluiri incidentale, așa cum se întîmplase în timpul bolii, el hotărăște *să uite* formula krakatitului.

După un an de la apariția acestui al doilea roman „atomic“ al lui Čapek, revista „Sciences et Voyages“ publica, în foileton, de la 30 ianuarie la 9 iulie 1925, „epopeea tehnică și politică“ (48, p. 611) a lui José Moselli, *Sfîrșitul Illei*. Prologul relatează descoperirea în 1875, pe o mică și ciudată insulă pustie din Pacific, a unui manuscris redactat într-o limbă necunoscută și a unei sfere de mărimea unei portocale dintr-o substanță violetă, translucidă, de o densitate uriașă. Obiectele ajung în posesia doctorului Akinson din San Francisco. După ce încearcă zadarnic să afle natura substanței, el își concentrează eforturile asupra descifrării manuscrisului — și reușește, după treizeci de ani. La 5 mai 1905, Akinson trimite traducerea primei părți la Washington, unui prieten care-i fusese profesor. Întorcîndu-se de la poștă și deschizînd ușa bucătăriei, el asistă la un spectacol terifiant : „...o lumină violetă, incandescentă, insuportabilă, de sute și sute de ori mai puternică și mai dogorîtoare decît aceea a razelor solare, țîșnea din cuptor, umplînd încăperea cu un halou fulgurant“. Bătrîna servitoare Maria aruncase în foc manuscrisul și sfera care-l făcu-

seră pe stăpînul ei să renunțe la bucuriile simple ale vieții. *Apoi* :

„Se auzi un pocnet sec, urmat de un șuierat ascuțit, atît de ascuțit încît, fără îndoială, n-a fost niciodată perceput de urechi omenești și, cu un zgomot înfricoșător, uriașul imobil se prăbuși...

Una după alta, casele vecine se dărîmară.

Cu un vuiet surd, pămîntul se cutremură, ca și cum ar fi fost dislocat.

Și, în acel 5 mai 1905, San Francisco, Regina Pacificului, fu pe jumătate nimicită..."

Din fericire, traducerea efectuată de Akinson se afla în ultimul tren care plecase în acea zi fatală. Ea vorbește despre un trecut îndepărtat, în care două orașe-cetăți își disputau hegemonia planetară : Nour și Illa. Acesta din urmă dispunea de un formidabil atu, astfel prezentat de Xié, autorul manuscrisului, șeful armatei illiene :

„*Piatra-zero !* Aceea pe care se întemeia puterea Illei și care făcuse ca un simplu oraș să devină independent și redutabil [...] Nu era folosită decît în cazuri disperate, cînd orice alt mijloc dădea greș.

Căci utilizarea ei implica riscuri îngrozitoare. Încălzită la o anumită temperatură, *piatra-zero* provoca dezintegrarea artificală a materiei, adică volatilizarea corpurilor vii sau neînsuflețite dintr-o zonă dată.

[...] Mai întîi, s-a pornit de la dezintegrarea naturală a emanațiilor radiului, dezintegrare care dă naștere unei serii de corpuri, ultimul fiind heliul. S-a încercat apoi dezintegrarea artificială a corpurilor. S-a pornit la asaltul atomului, care e alcătuit din electroni planetari și din nuclee de hidrogen încărcate cu electricitate pozitivă. Mai întîi au fost smulși electronii, utilizîndu-se forța teribilă produsă de bombardamentul particulelor *alfa,* atomi de heliu electrizați călătorind cu enorma viteză de 20.000 de kilometri pe secundă.

Primele rezultate au fost obținute cu azot, aluminiu, apoi cu elemente simple, de greutate atomică redusă, ca borul, fluorul, sodiul, fosforul... Și, încet, încet, s-a ajuns la dezintegrarea oricărui atom... Și s-a reușit fabricarea *pietrei-zero* din heliu solidificat, a cărui putere este de exact un miliard de ori mai mare decît aceea a heliului primitiv.

La o anumită temperatură, pe care nu o cunosc, heliul se electrizează şi eliberează energia pe care o conţine. Energie ale cărei efecte n-au fost încă bine calculate — manifestările ei sînt foarte neuniforme — şi a cărei mînuire este imperfectă. Astfel că folosirea *pietrei-zero* este foarte rară. Eu însumi n-aş întrebuinţa-o decît în ultimă instanţă şi dacă mi-ar fi imposibil să evit acest lucru".

După o suită de peripeţii delirante, în maniera romanului popular de aventuri, Xié, devenit adversarul neîmpăcat al lui Rair, sîngerosul dictator al Illei, recurge la *piatra-zero* pentru a distruge oraşul decrepit, ai cărui locuitori alunecă spre animalitate.

Un ultim cuvînt despre cele întîmplate la 5 mai 1905. Sfera violetă aruncată în cuptor de Maria era din *piatră-zero*. Şi jumătate din San Franciso a fost distrus de ceea ce a rămas în istcrie ca fiind un cutremur catastrofal.

Pentru a-şi legitima „invenţia", Moselli se referă, într-o notă de subsol, la cercetările lui Rutherford în domeniul dezintegrării artificiale. Dar noile explorări, în structura intimă a materiei, inspiră şi viziuni constructive. În romanul lui A. Iaroslavski, *Argonauţii Universului* (1926), energia nucleară este folosită în zborurile cosmice. Autorul descrie astfel inima dispozitivului de propulsie al navei sale imaginare : „Într-o cutie metalică foarte grea şi asemănătcare cu o tabacheră de mari dimensiuni este concentrată o forţă incomensurabilă. E destul să apeşi pe o pîrghie pentru a elibera din această cutie un atom de radiu". Compatriotul său V. Orlovski preferă să abordeze latura catastrofică, în romanul *Revolta atomilor* (1929). Descoperind secretul dezintegrării materiei, savantul german Fliedner provoacă o reacţie în lanţ. Sfera de substanţă dezintegrată cutreieră Europa, mărindu-şi mereu volumul. În faţa teribilei ameninţări, guvernele occidentale se prăbuşesc ; revoluţia triumfă în Germania, Polonia, Franţa, Italia. Pînă la urmă, savanţii sovietici reuşesc să închidă sfera într-o capcană eletromagnetică şi să o expulzeze dincolo de marginile atmosferei... Între aceşti poli ai utilizării noii forţe se situează, şi cronologic, romanul lui Henri Bernay, *Pastila misterioasă* (1927). Autorul vehiculează noţiunile de dezintegrare controlată şi necontrolată. „Pastila miste-

rioasă“ este sursa unei energii constructive sau a unor explozivi de o putere nemaiîntîlnită.

La hotarul dintre decenii, în 1930, un număr relativ mare de texte se înscriu pe orbita preocupării noastre tematice. Nuvela lui Pierre Drieu La Rochelle, *Ieşirea oprită,* începe astfel : „Prima rachetă a părăsit Pămîntul la 25 aprilie 1963. Acest bolid de metal, propulsat de energia atomică, adăpostea opt persoane“. Mai multe detalii ne oferă René Pujol, în *Planeta invizibilă,* roman apărut în „Sciences et Voyages“. Cosmonava „Le Bolide“ are un motor atomic suplimentar, care funcţionează prin dezintegrarea atomilor de hidrogen. Dată fiind marea capacitate energetică, rezervorul conţine doar un litru de hidrogen. La bordul *Submarinului „Terror“* (autor Corentin Goulphar) se află kenotronul care permite bombardarea atomului cu particule alpha. Iar constructorul navei declară, în maniera căpitanului Nemo : „În timp ce voi utilizaţi aburul sau gazele pentru a vă propulsa submarinele, eu utilizez dezintegrarea materiei !“ *Briganzii de pe Lună* de Ray Cummings relatează conflictul dintre Pămînt şi Marte pentru posesia minereului cu un bogat conţinut de radiu descoperit pe Lună, totul agrementat cu o istorie de piraterie cosmică.

Mult mai semnificativ este un pasaj din celebrul roman al lui Olaf Stapledon, *Cei din urmă şi cei dintîi oameni.* Într-un viitor nedefinit, un tînăr cercetător chinez descoperă „mijlocul de a utiliza energia subatomică prin anihilarea materiei“. El îşi prezintă astfel invenţia în faţa unui conclav internaţional de savanţi : „Înainte de a vă descrie în amănunt un proces destul de delicat, îi voi ilustra importanţa arătîndu-vă ce se poate face cu produsul finit. Nu numai că pot să provoc anihilarea materiei, dar pot să o fac la distanţă şi în direcţia dorită. Mai mult, pot să opresc desfăşurarea procesului. Ca mijloc de distrugere, instrumentul meu este perfect. Ca sursă de energie pentru efortul constructiv al umanităţii, el are posibilităţi nelimitate“. Inventatorul demonstrează ce se poate face cu instrumentul, care seamănă cu „o antică puşcă“, distrugînd o insulă pustie, un pericol pentru navigaţie : „...un punct luminos orbitor se ivi pe faleza îndepărtată. Mărimea şi strălucirea lui crescură pînă ce toţi ochii fură orbiţi în încercarea de a observa totul pînă la capăt. El lumină pîntecul no-

rilor, făcu să dispară umbrele arbuștilor din preajma spectatorilor. Întreaga extremitate a insulei opusă continentului devenise un soare de o temperatură insuportabilă. Încet, încet, furia lui fu voalată de norii de aburi care urcau din marea clocotitoare. Apoi, brusc, întreaga insulă — un bloc de granit cu o circumferință de cinci kilometri — explodă. O grămadă de stînci uriașe se ridică spre cer și, dedesubtul lor, se rotunji încet o enormă ciupercă de aburi și de sfărîmături. Apoi auziră zgomotul. Își acoperiră urechile cu palmele, obosindu-și ochii ca să vadă golful albit de spumă, sub o ploaie de stînci. Un val înalt, un adevărat zid, venea spre ei din centrul acestui vacarm". Analogia cu urmările exploziilor termo-nucleare experimentale este evidentă, mărturisind încă o dată capacitatea de divinație a maeștrilor anticipației clasice.

Zguduiți de spectacolul acestui cataclism artificial, savanții îi cer tînărului lor confrate să-și distrugă invenția și toate textele care se referă la ea. „Minunata dumneavoastră jucărie ar fi un dar pentru spirite deplin evoluate, dar nu pentru noi, care sîntem încă niște barbari", spune reprezentantul Franței. Înainte de a fi mistuit de flăcări, instrumentul își demonstrează din nou teribila eficiență, nimicind armada aeriană americană, lansată asupra Angliei... Împotrivirea la agresiune constituie și trama romanului lui Pierre Lavaur, *Cucerirea Pămîntului*, numai că, de astă dată, agresorii sînt extratereștri. Jupiterienii atacă Pămîntul. Un savant francez construiește o „bombă atomică" a cărei explozie distruge totul pe o rază de cîțiva kilometri. Cosmonavele invadatorilor sînt aneantizate. Ciudat este că întîmplarea se petrece în 1928. Jacques van Herp, cu care am discutat despre această anomalie, presupune că romanul datează de prin 1925, cînd, revista „Sciences et Voyages" fiind sancționată printr-o sentință judecătorească pentru publicarea unor astfel de „elucubrații", manuscrisele S. F. au fost puse deoparte. După cum se vede, neînțelegerea specificului și menirii genului, neînțelegere cu care ne mai înfruntăm uneori, are și ea o tradiție...

Ultimul text din 1930 selectat pentru panorama noastră este povestirea lui Charles Diffin, *Puterea și gloria*. Tînărul fizician Avery îi împărtășește fostului

său profesor, Eddinger, bucuria de a fi realizat dezintegrarea atomului : „Și dumneavoastră știți ce înseamnă asta [...] o putere fără sfîrșit pentru a înlocui munca oamenilor — mari nave propulsate o viață doar cu un dram de materie — o revoluție în transporturi — în modul de trai... Eliberarea omenirii". Profesorul îi temperează entuziasmul, vorbindu-i despre posibilele aplicații războinice ale descoperirii. Apoi se întoarce acasă și privește îndelung propria sa instalație de dezintegrare, pe care o construise și o abandonase cu ani în urmă, murmurînd : „Putere pentru a construi un oraș — sau pentru a distruge o civilizație...". În deceniul al patrulea, acest avertisment explicit înnobilează și alte producții modeste, ca romanul lui Henri Suquet, *Parisul va fi aruncat în aer* (1935). Cum s-ar putea ajunge la o asemenea regretabilă performanță ? Să ascultăm argumentele autorului : „Pînă acum știam să facem să explodeze un atom în mijlocul celorlalți atomi care constituie un gaz. Știam că această explozie degajă o anumită forță nu prea mare, pentru că nici atomul nu era prea mare. (Fragmentele) nu slujeau la nimic, pentru că nu știam să ne servim de aceste sfărîmături pentru a face să explodeze atomii vecini". Profesorul Philippot descoperă modul de utilizare a „sfărîmăturilor", ceea ce i-ar îngădui să provoace explozia unei uriașe cantități de gaz și să șteargă Parisul de pe hartă. El își dă seama însă de consecințe și declară : „Am descoperit un lucru înspăimîntător, care ar provoca prea mulți morți, căci mai curînd sau mai tîrziu, procedeele devin cunoscute [...] Am hotărît să ard toate planurile mele".

Primejdia poate veni și din spațiu, cum am văzut în romanul lui Pierre Lavaur. În povestirea lui Don. A. Stuart (pseudonimul lui John W. Campbell), *Putere atomică* (decembrie 1934), întregul sistem solar este amenințat cu distrugerea de către experiențele atomice efectuate în macrocosmos. Oamenii de știință reușesc să-i contacteze pe experimentatori și să-i înștiințeze că pe planeta a treia există viață rațională. În *Dispariția fricțiunii* (iulie 1936), de același autor, extratereștrii *Granthee* atacă Pămîntul cu armele lor atomice și sînt învinși in extremis. Pămîntenii așteaptă resemnați un al doilea val de invadatori, știind că nu i se mai pot împotrivi,

dar sînt salvați de un meseriaș ingenios, născocitor al unui aparat care... face să dispară fricțiunea. Superioritatea tehnică a extratereștrilor este redusă astfel la zero.

Speranța în perspectivele deschise de utilizarea pașnică a energiei nucleare nu dispare, totuși, din peisajul anticipației antebelice. Între 29 septembrie și 15 decembrie 1932, „Realitatea ilustrată" publică *X—O. Romanul viitorului* de Leone Palmantini, care avea să apară în 1935 sub titlul *Orașele înecate* și sub semnătura nedisimulată a lui Felix Aderca. Într-un viitor îndepărtat, oamenii s-au retras în adîncul oceanelor, încercînd să substituie căldurii Soarelui muribund, căldura centrului incandescent al Pămîntului. Convins fiind că soluția ar fi constat în exodul pe o altă planetă, prielnică vieții, savantul Pi, Președintele Omenirii, lucrează „la descompunerea atomului și captarea energiei electrice intersubstanțiale". Murind, el lasă o „lampă" cu opt conuri, „ca opt cuptoare, care cu opt gaze diferite, la anumită temperatură provocată de spiralele de platină, au menirea să desfacă progresiv atomii. Președintele n-a găsit gazul ultimului con...". Această moștenire prețioasă este examinată de conducătorii orașelor submarine, sub presiunea înaintării implacabile a frigului :

„Inginerul Whitt a reluat experiențele de descompunere a atomului, examinînd funcția specială a fiecărui con. Cînd a ajuns cu cercetările la cel din urmă, a băgat de seamă că electronii se destrămaseră într-adevăr, dar pluteau la o distanță destul de mare unii de alții fără să-și piardă coeziunea, precum sistemele astrale alcătuite din numeroase corpuri cerești își păstrează la oricît de mari distanțe forța de atracție și echilibrul între ele.

Aci se oprise bătrînul Pi : la slăbirea forței de atracție a electronilor din atom, dar nu la anularea deplină a atomului. Problema era unică. Ea nu se mai pusese în nici unul din cele șapte conuri, a căror funcție se mărginise la o eliberare graduală. Bătrînul Pi privise greutatea drept în față : destrămarea electronilor, definitiv. Glasul lui mai striga cu disperare : «Sfărîmați celula ! Distrugeți atracția universală a primelor elemente !... Eliminați iubirea inițială care a împreunat întîile existențe !...»

Inginerul Whitt îşi luase o însărcinare asemănătoare cu aceea de a se strecura între Pămînt şi Lună sau între Soare şi Marte, spre a spulbera forţa de atracţie dintre ele — să spulbere el, întîiul, sistemul ceresc al unui atom, originea lucrurilor.

Dintr-un scurt calcul văzu că, pentru smulgerea din tovărăşie a unui singur electron, i-ar trebui o forţă electrică pe care n-ar putea-o produce toate mările Pămîntului. Şi chiar de-ar izbuti să rupă din constelaţie un electron, se vor prăbuşi oare ceilalţi ?... Nu vor rămîne oare supuşi aceleiaşi atracţii centripete, cum dăinuiesc celelalte stele pe cer, din care cade una ? Şi pe care anume dintre electroni va trebui să-l momească spre a strica simetria întregii construcţii şi a prinde în braţe, ca nişte stele căzătoare încărcate cu fluidul universal, toţi ceilalţi mici sori electrici ?

Arhitectura unui atom — ce dedal !..."

După o suită de încercări infructuoase, Whitt renunţă să mai caute ieşirea din labirint. Cercetările sînt continuate de inginerul Xavier. Într-un moment de supremă inspiraţie, cu creierul biciuit de perspectiva morţii iminente, acest partizan al drumului spre stele descoperă gazul 8 : „Trecînd un curent de oxigen prin conul ultim, nu se suprimă oare ultimele legături ale materiei — descătuşînd electronii aproape smulşi centrului ipotetic ?..." Xavier şi Olivia — iniţialele lor sînt îngemănate în titlul din revistă al romanului — pornesc spre o planetă din constelaţia Crucii de Sud. Cu aceeaşi „lampă atomică", Whitt şi Lucia vor reconstrui oraşele din abis, dispunînd acum de o sursă inepuizabilă de energie. Autorul încheie cu o metaforă des întîlnită în *science fiction*-ul vîrstei de aur : „Şi în vreme ce doi oameni rămîneau adînc în inima Pămîntului, legaţi din voia lor de destinul lui, alţi doi oameni îl părăseau, ducînd scînteia vieţii în Universul de unde poate au purces : Adam şi Eva în inima globului, Adam şi Eva porniţi spre cucerirea unui nou Pămînt, în spaţii".

În spaţiu porneşte şi eroul lui Don. A. Stuart din *Orbire* (martie 1935), dar nu pentru a cuceri noi pămînturi, ci pentru a smulge Soarelui energia atomică pe care s-o dăruiască semenilor săi. La întoarcere, devenit orb în urma temerarei expediţii, alfă că una dintre

descoperirile lui anterioare furnizează energie mai ieftină. Sacrificiul său a fost inutil...

Romanul lui Henri Duvernois, *Omul care s-a regăsit* (1936), începe acolo unde se sfîrşeşte romanul lui Aderca. Inventatorul Varvouste a rezolvat problema descătuşării energiei intra-atomice, utilizînd radiul. „Şi graţie descoperirii sale, o călătorie interplanetară ar deveni posibilă. În trei ani, s-ar ajunge, în direcţia stelei celei mai apropiate de Pămînt : *Proxima Centauri,* la o planetă căreia Varvouste i-a dat numele soţiei sale, Cèlia. Numai că, după un zbor care durează doi ani şi unsprezece luni, călătorul interplanetar ajunge... într-o pădure din Austro-Ungaria, în ziua de 2 mai 1896. Explicaţia ? „Poate că toate planetele locuite se reproduc exact, cu un decalaj de cîţiva ani mai mult sau mai puţin".

Fantezia se exercită însă nu doar pe orbite cosmice. În octombrie 1939, „Amazing Stories" publică un desen al lui Frank R. Paul, intitulat *Uzina atomică.* Textul însoţitor ne încredinţează : „Peste 50 de ani, ciclotroane generatoare ca acestea vor furniza energie atomică nelimitată". Astfel de anticipaţii optimiste sînt însoţite, în paginile aceloraşi reviste specializate, de avertismentele unor autori prestigioşi. *Reîncarnare* (aprilie 1940) de Lester del Rey înfăţişează drama trăită de victima exploziei unei pile atomice, „salvată" prin încorporarea creierului şi a şirei spinării într-un trup de metal. Robert Heinlein semnalează pericolele proastei funcţionări a uzinelor atomice, în *Se întîmplă să sară în aer* (septembrie 1940). Eroul lui Edward Elmer Smith din *Distrugătorul de vîrtejuri* (1941) este plătit ca să neutralizeze vîrtejurile de energie cu care infestează atmosfera centralele atomice scăpate de sub control. În *Nervi* (1942) de acelaşi Lester del Rey, un accident e gata să ducă la explozia unei uzine atomice uriaşe, ceea ce ar avea drept consecinţă nimicirea unei jumătăţi din Statele Unite. Fapte relativ recente, comunicate de agenţiile de presă, conferă o aură profetică acestor naraţiuni, care trebuie să fi părut elucubrante la vremea apariţiei.

Războiul îşi face simţită prezenţa în cîteva texte memorabile. În mai 1941, Anson MacDonald (pseudonimul lui Robert Heinlein) publică povestirea *Soluţie nesatisfăcătoare,* în care nu bomba, ci „pulberea ato-

mică", lansată asupra orașelor germane, pune capăt ostilităților. Înainte chiar de utilizarea teribilei arme, naratorul crede că deținerea ei de către americani va garanta pacea pentru un mileniu, dar eroul principal se îndoiește :

„— Hm, ar fi bine să fie atît de simplu. Dar secretul nu va rămîne al nostru, poți să fii sigur de asta. Oricît de bine l-am păzi ; era nevoie doar de impulsul dat de însăși existența acestei pulberi — acum, nu mai e decît o chestiune de timp pînă ce o altă națiune va realiza tehnica necesară pentru a o produce. Nu poți opri mințile să lucreze, John ; redescoperirea procedeului este o certitudine matematică, de vreme ce se știe ce trebuie obținut. Iar uraniul este o substanță destul de comună, răspîndită pe întregul glob — nu uita asta !

Lucrurile stau așa : în clipa în care secretul pulberii va fi cunoscut — și va fi, dacă o vom folosi vreodată — lumea va fi asemeni unei încăperi pline de oameni înarmați, fiecare, cu un revolver. Ei nu pot să părăsească încăperea și fiecare depinde de bunăvoința celorlalți pentru a rămîne în viață. Totu-i ofensiv și nimic defensiv".

După această anticipare a imposibilității de a păstra monopolul secretului atomic și a impasului în care ne aflăm (la patruzeci și cinci de ani de la apariția povestirii), John Alvarez (pseudonimul lui Lester del Rey) își imaginează în *Libertatea a cincea* (ianuarie 1943) că Statele Unite sînt supuse unui atac nuclear, descriindu-i cu surprinzător realism urmările catastrofale. Dar cea mai celebră povestire a acelor ani este *Termen-limită* de Cleve Cartmill, prin care numărul din martie 1944 al lui „Astounding Science-Fiction" a intrat în istoria genului. O perenitate la prima vedere inexplicabilă, de vreme ce Jacques Sadoul poate să afirme, cu oarecare îndreptățire : „...este una dintre cele mai proaste pe care le-am citit vreodată" (44, p. 150). Subiectul nu se distinge prin originalitate. Un agent secret este trimis în teritoriul inamic, pentru a distruge bomba atomică gata de a fi utilizată în războiul mondial aflat în curs de desfășurare. După diverse peripeții, prilejuite în bună măsură de prezența unui trădător printre cei care ar trebui să-l ajute, Igor Sebrov își îndeplinește misiunea... În acest context banal, un pasaj exploziv : „Ai auzit vor-

bindu-se despre uraniu^{235}? Este un izotop al uraniului [...] Poate servi pentru fabricarea unei bombe de o putere inimaginabilă. [...] Practic, sînt două emistere de oţel încastrate pe deasupra segmentelor dintr-un aliaj de cadmiu. Cît despre sistemul de aprindere, iată-l : un mic rezervor din aliaj de cadmiu conţinînd un pic de radiu învelit în beriliu şi un explozibil destul de puternic pentru a sfîşia pereţii de cadmiu. Atunci, oxidul de uraniu se precipită în cavitatea centrală, radiul îşi trimite neutronii în masa critică şi uraniul^{235} ia naştere". Această galimatie pseudo-ştiinţifică i-a pus totuşi în alertă pe cei însărcinaţi să vegheze la securitatea Proiectului Manhattan, care pregătea realizarea primelor bombe atomice, utilizînd tocmai izotopul^{235}. Întrucît reacţia lor a fost descrisă diferit, în diferite surse, am apelat la mărturia autorului, dintr-o scrisoare trimisă lui Alva Rogers, la 10 noiembrie 1961 :

„*Termen-limită* (...) s-a născut cînd John Campbell * sau eu ne-am sugerat unul altuia că trebuie să scriu o povestire despre o bombă atomică. Nu sînt sigur că am numit-o aşa în corespondenţa noastră — gîndeam în termeni ca U^{235} şi masă critică. Schimbul de scrisori a avut loc la începutul lui august 1943. Dosarul meu arată că am trimis-o lui «Astounding» la 8 septembrie şi am primit cecul la 20 septembrie. John n-a fost prea mulţumit de povestire, dar ştia că sînt flămînd.

El a publicat-o la începutul lui martie 1944 şi după o săptămînă sau două [...] un tînăr din Serviciul secret militar a venit să mă vadă la mine acasă, în Manhattan Beach. Am stat împreună cinci sau şase ore, timp în care am răspuns la nenumărate întrebări. Aveam dosarul cu corespondenţa Cartmill-Campbell în legătură cu povestirea şi el l-a împrumutat ca să-l copieze. Rezultatul : eram în afară de orice bănuială, dar încălcasem regulile de securitate pe care orice american trebuie etc., etc., etc. N-am înţeles cum anume încălcasem vreo regulă de securitate ; toate faptele existente în povestire se aflau în documente date publicităţii.

Teama lor era că eu — sau John — avusesem acces, într-un fel sau altul, la informaţii despre care se pre-

* Redactorul şef al lui „Astounding Science-Fiction".

supunea că aparţin exclusiv Proiectului Manhattan. Similitudinea numelor : Manhattan — Manhattan Beach era o pură coincidenţă, punctele respective fiind despărţite de o jumătate de continent.

L-au luat şi pe John la întrebări. El mi-a spus la prima noastră întîlnire — Westercon (Convenţia mondială de *science-fiction* — I. H.), Los Angeles — după cincisprezece ani, că încercaseră să-i smulgă promisiunea că nu va mai publica nimic despre fisiunea nucleară şi el le-a spus să se ducă la naiba cu atomii lor cu tot" (41, p. 148-149).

Cartmill (şi Campbell) ar fi putut să invoce şi o povestire publicată în aceeaşi revistă cu trei ani mai devreme, care conţinea o referire la fel de „suspectă". În *Procedeul Artnan* (iulie 1941), Theodore Sturgeon descria eforturile unui cuplu de pămînteni de a afla secretul obţinerii uraniului ^{235} din uraniu ^{237}. Artna, o planetă din sistemul Procyon, stabilise pe Marte o uzină de extragere a uraniului şi, datorită ieftinătăţii procedeului, controla economiile marţiană şi terestră... Dincolo de latura anecdotică, rămîne însă faptul că textul lui Cartmill a apărut nu „cu cîteva luni", cum scrie Sadoul * (44, p. 150), ci *cu un an şi jumătate* înaintea exploziilor atomice de la Hiroşima şi Nagasaki. Este ceea ce avea să menţioneze Campbell în numărul din decembrie 1945 al revistei. Publicînd un lung extras din Raportul Smythe, *Fabricarea Bombei,* el îl însoţea cu un comentariu în care sublinia că mecanismul de armare era asemănător cu cel din *Termen-limită.*

După acest mic triumf al previziunii tehnologice, povestirea lui Clifford Simak, *Lobbism* (aprilie 1944) pune accentul pe anticipaţia sociologică, descriind viitoarea competiţie între companiile producătoare de energie convenţională şi cele care promovează energia nucleară.

* O ciudată confuzie, preluată din prima ediţie a cărţii (Albin Michel, Paris, 1973, p. 149) şi repetată în aceeaşi pagină : „...realizarea bombelor atomice care urmau să cadă peste cîteva luni asupra Japoniei".

Autorul privește cu un ochi critic ambele tabere. Corupția și violența sînt folosite împotriva promotorilor noii surse de energie, care, la rîndul lor, urmăresc doar profitul și nu procurarea de electricitate ieftină pentru toți Pînă la urmă, puterea economică și politică este luată din mîinile oamenilor de afaceri și ale politicienilor : „...încă o sută de ani și se va sfîrși cu guvernarea prin demagogie. Omuleții înzestrați cu talentul de a smulge voturi vor lăsa locul oamenilor care vor avea drept profesie buna conducere a treburilor. Oameni pregătiți pentru a guverna așa cum doctorii sînt pregătiți pentru a practica medicina sau magistrații sînt pregătiți pentru a aplica legea. Oamenii de știință vor guverna, conducînd lumea în mod științific, în interesul acționarilor — oamenii obișnuiți ai acestei lumi". O viziune tehnocratică, în cel mai pur spirit wellsian.

Fișele mele mai înregistrează, la acest capitol, trei dintre povestirile care alcătuiesc așa-numita serie *Baldy* a lui Lewis Padgett (pseudonim al lui Henry Kuttner) : *Fiul lui Piper* (februarie 1945), *Trei șoareci orbi* (iunie), *Leul și unicornul* (iulie). Baldișii erau mutanți care, în urma expunerii la radiațiile provocate de un război nuclear, se distingeau prin absența totală a părului și prin harul percepției extra-senzoriale. Și mai profunde au fost mutațiile produse în universul S. F. atunci cînd bomba atomică a încetat să mai fie o noțiune desemnînd un obiect imaginar. Autorii specializați, priviți pînă atunci cu un ochi amuzat sau depreciativ, au dobîndit brusc statutul de profeți confirmați de evenimente. Un statut pe care unii dintre cei mai înzestrați l-au acceptat cu multă reticență, dacă nu chiar cu neplăcere, ținînd seama de perspectivele îngrijorătoare ale utilizării noii forțe. Isaac Asimov, de pildă, care în povestirea *Super Neutron* (septembrie 1941) își imaginase modul de funcționare a centralelor atomo-electrice („Cred că foloseau dezintegrarea clasică a uraniului. Bombardau uraniu cu neutroni lenți și-l scindau în masuriu *, bariu, raze gama și alți neutroni, stabilind astfel un proces ciclic **"), declara în 1969 că ar fi preferat să fie con-

* Pînă al urmă, elementul 43 a fost botezat tehneciu.
** E vorba despre reacția în lanț.

siderat toată viața drept un țicnit, decît să fie „recuperat întru respectabilitate cu prețul unui război nuclear atîrnînd mereu deasupra planetei, ca sabia lui Damocles“ (91, p. 148). Semnificativă este și evoluția lui Theodore Sturgeon. În amintitul număr din decembrie 1945 al lui „Astounding Science Fiction“, el se arăta încrezător în posibilitățile energiei nucleare de a schimba lumea și compara atenția acordată autorilor și iubitorilor genului cu disprețul manifestat în trecut. Foarte curînd însă, politica oficială și manevrele militarilor i-au deschis ochii. În povestirea *Memorial* (aprilie 1946), scriitorul reproșa confraților săi, pe care-i numea „negustori de vorbe“, lipsa de responsabilitate în evaluarea pericolului atomic : „Toți erau destul de conștienți de teribilele potențialități ale energiei nucleare. Practic, toți erau înspăimîntați de această idee. Le era teamă pentru omenire, dar lor înșile nu le era teamă cu adevărat (...) pentru că nu puteau să conceapă că o întîmplare à la Buck Rogers * ar putea să afecteze prezentul“.

Cît despre atitudinea opiniei publice, cu deosebire a acelei categorii din care se recrutează majoritatea cititorilor literaturii de anticipație, iată un comentariu din 1971 al lui Donald Wollheim, martor și participant activ la istoria genului din ultima jumătate de secol ** :

„Noi, care visam la energia atomică în anii treizeci, credeam că ea va aduce Utopia. Vedeam această energie luminînd orașele, alimentînd gratuit uzinele, propulsînd astronavele către alte planete și mari avioane luxoase prin atmosferă, ducînd la abundență pentru toți.

Tinerii de astăzi știu mai multe despre ea. Ei au fost crescuți pentru a învăța că riscă să cunoască viața omului cavernelor... dacă supraviețuiesc. Ei știu că uzinele atomice sînt concepute în primul rînd pentru ca să poată fi propulsate submarine uriașe pline cu rachete atomice capabile să distrugă Pămîntul. Uzine nucleare pentru utilizări pașnice... asta înseamnă cheltuieli inutile, un lux (52, p. 100—101).

* Eroul unei celebre benzi desenate americane, ale cărui aventuri se desfășoară într-un viitor sumbru.

** Cunoscutul autor, editor și antologist, născut în 1914, a murit în toamna anului 1985.

O viziune poate nu întrutotul îndreptăţită, dar primejdia care ne ameninţă nu este mai mică astăzi decît în 1971. *Science-fiction*-ul continuă deci să denunţe absurdul echilibru al terorii, sădind totodată în conştiinţa cititorilor ideea-forţă că energia nucleară poate să se prefacă dintr-o sabie a lui Damocles într-un adevărat corn al abundenţei.

LITERATURĂ ŞI FILM

Într-un articol publicat cu prilejul împlinirii unei jumătăţi de secol de la moartea lui Jules Verne, Pierre Gamarra enumera printre „invenţiile ştiinţifice" prevestite de marele scriitor „cinematograful în relief, în *Castelul din Carpaţi*" (70). Să fie de vină dorinţa de a adăuga un nou titlu de glorie vizionarului de la Amiens — sau pur şi simplu o memorie imperfectă ?... Oricum, ceea ce se întîmplă în romanul citat nu are nimic de-a face cu cinematograful. Stăpînul castelului cumpărase un portret al Stillei, primadona moartă pe scenă, înfăţişînd-o în picioare, înveşmîntată în costumul cu care fusese îmbrăcată în timpul ultimei reprezentaţii. „Or — spune autorul — datorită unor oglinzi înclinate la un anumit unghi calculat de Orfanik, cînd un mănunchi puternic de raze lumina acest portret aşezat în faţa unei oglinzi, Stilla apărea, prin reflexie, la fel de «reală» ca atunci cînd era plină de viaţă şi în toată splendoarea frumuseţii sale". Nu putem să nu constatăm că acest „simplu artificiu de optică", astfel caracterizat chiar în roman, se situează sub nivelul realizărilor epocii. În 1892 şi mai înainte, existau destule aparate capabile să dea iluzia mişcării, de la *zootropul* lui Horner la *praxinoscopul* lui Reynaud şi *cronofotograful* lui Marey. Se pare însă că, foarte preocupat de cizelarea acestei tulburătoare poveşti de dragoste, Jules Verne n-a dat importanţă aspectului ei anticipativ.

Poate că supralicitarea lui Gamarra îşi are sorgintea într-un pasaj din cartea închinată de Marguerite Allotte de la Fuye unchiului său prin alianţă : „*În acest roman*, Jules Verne (...) a pus deci în slujba unei teme à la Villiers de l'Isle-Adam principiile fonografului, cinemato-

grafului, televiziunii, încă embrionare și ale căror consecințe *nelimitate* le prevede." (2, p. 244). Înrudirea tematică propusă mi se pare discutabilă, referirea la televiziune este lipsită de orice temei, dar numele lui Villiers nu e nelalocul lui în contextul dat : în romanul *Viitoarea Evă,* a cărui ediție definitivă apăruse în 1886, el descria o proiecție cinematografică.

Relațiile dintre fantasticul-științific (căruia îi aparține, după opinia mea, *Viitoarea Evă)* și cea de-a șaptea artă, aflată într-o fază incipientă, înregistrează și alte momente semnificative. Terry Ramsaye crede chiar că „Operația efectuată de Exploratorul Timpului era foarte asemănătoare cu declanșarea kinetoscopului, iar efectul optic încercat de aventurierul fictiv era identic cu cel încercat la vizionarea unui film proiectat cu viteză mărită" (Cf.108, p. 45). O ipoteză seducătoare, chiar dacă primul Kinetoscope Parlor s-a deschis la Londra în septembrie 1894, iar *Mașina Timpului* apăruse în „National Observer" în primăvara aceluiași an. Ceea ce nu înseamnă că autorul n-ar fi putut să asiste la spectacolul dat cu vreunul dintre aparatele construite de premergătorii lui Edison pe acest tărîm. De altfel, Wells a fost asociat la un proiect a cărui realizare ar fi făcut ca logodna literaturii SF cu cinematograful să fie celebrată chiar în anul nașterii celei de-a șaptea arte. Atunci, în 1895, inspirat de lectura *Mașinii timpului,* unul dintre pionierii industriei filmului, Robert W. Paul, a imaginat un mijloc de a transporta publicul „printr-o țară minunată a timpurilor și locurilor, fără să se miște de pe scaune". Era vorba despre o combinație de ecrane și platforme legănătoare, care să dea iluzia „călătoriei" grație succesiunii imaginilor. Mai tîrziu, Paul avea să descrie astfel întîlnirea sa cu tînărul autor :

„Dl. Wells s-a arătat, desigur, interesat și a sprijinit proiectul sugerîndu-mi diferite cărți, printre ele numărîndu-se și *Monștri despăruți* de Hutchinson, pe care o mai am și acum. Pe cît îmi amintesc, n-am discutat în amănunt despre dispozitivele optice și mijloacele de a realiza ideea ; specificațiile se află depuse la Biroul Brevetelor. Nu mi s-a părut că dl. Wells ar manifesta vreun interes sau ar da dovadă de cunoașterea modului de funcționare în ceea ce privește filmele ; foarte puțini oameni știau despre ele sau despre posibilitățile lor.

El nu s-a mai interesat de proiect iar eu n-am putut să-l realizez, din lipsă de fonduri și avînd de înfruntat opinia celor care, asemeni lui Sir August Harris, credeau cu fermitate că filmul va «muri» oricum în cîteva luni".

Filmul n-a murit — și Robert W. Paul a fost implicat, de astă dată fără intenție, în crearea condițiilor necesare apariției primei superproducții cinematografice. În 1896, el i-a vîndut lui Georges Méliès un proiector care, transformat în aparat de filmat, a constituit punctul de plecare al unei cariere prodigioase. După șase ani, parizienii asistau la premiera unui film despre a cărui geneză Méliès avea să mărturisească, mai tîrziu: „Ideea *Călătoriei în Lună* mi-a fost sugerată de cartea lui Verne, *De la Pămînt la Lună*. În ea, oamenii nu puteau ajunge pe Lună, se roteau doar în jurul ei și se întorceau pe Pămînt, după ce își ratau, de fapt, călătoria. Utilizînd procedeele lui Verne (tun și proiectil), mi-am imaginat atunci că Luna poate fi atinsă, astfel încît să pot înscena un anumit număr de priveliști fantastice originale și plăcute ale exteriorului și interiorului Lunii și să prezint cîțiva monștri selenari, adăugînd unul sau două efecte artistice (femei reprezentînd stelele, cometele etc.; zăpadă, fundul mării etc.)" Sursa inspirației lui Méliès trebuie căutată și într-un alt roman remarcabil, *Primii oameni în Lună* de Herbert George Wells, a cărui versiune franceză apăruse de curînd. Dublul model poate fi identificat cu ușurință, într-o succintă prezentare a subiectului filmului.

În urma unei discuții animate, cîțiva astronomi, purtînd veșminte de astrologi, hotărăsc să exploreze palidul nostru satelit. Pregătind expediția, ei vizitează o uzină cu *instalații arborescente* și asistă apoi la turnarea tunului uriaș. Un grup de apetisante femei-marinari aduce obuzul-vagon. Exploratorii se instalează. Tunul este încărcat. Se dă comanda „foc!".

Aparatul de filmat se precipită către o Lună de ghips care primește obuzul drept într-un ochi. Călătorii debarcă și admiră „clarul de Pămînt".

Urmează parada planetelor și a constelațiilor: Venus, Saturn, Arcturus, Ursa Mare, personificată de șase figurante ținînd cîte o stea... Dar frigul, temutul frig selenar, îi trezește pe cosmonauții *avant la lettre*, silindu-i

să-şi caute refugiul în peşterile sublunare. Ei descoperă acolo ciuperci uriaşe şi seleniţi crustaceiformi, ca în romanul lui Wells. După o luptă în care umbrelele se transformă în arme de temut, se întorc pe Pămînt, cu un selenit prizonier, fiind primiţi cu onorurile cuvenite.

După cum se vede, preocuparea lui Jules Verne faţă de exactitatea calculelor şi detaliilor, ca şi satira socială a încă tînărului Wells dispar sub o avalanşă de gaguri. Ştiinţa joacă, desigur, un rol cu totul periferic în această peliculă de o fermecătoare naivitate. Méliès înlocuieşte pur şi simplu bagheta magică din montările sale anterioare cu obuzul cosmic, pentru a-l introduce pe spectator într-un univers mirific. Substituirea unor elemente de basm cu aparate imaginare dar verosimile constituie, de altfel, un procedeu des întîlnit în literatura de anticipaţie. Dar, la Jules Verne, calul înaripat se transformă în vehicul interplanetar pentru că scriitorul crede în posibilitatea desprinderii din îmbrăţişarea de fier a gravitaţiei terestre. În ceea ce-l priveşte pe Méliès, schimbarea de recuzită nu afectează unitatea creaţiei sale, în care feeria şi miracolul ştiinţific se îngemănează şi se întrepătrund. Cum bine observă Thomas R. Atkins, „Primul film de *science fiction* este o călătorie nebunească, născocită de un caricaturist cu un sens al umorului suprareal şi realizată de un magician înzestrat cu o ştiinţă sigură a modului în care să-şi uluiască publicul" (57, p. 7—8).

Oricît ar părea de ciudat, romanul care a sugerat ideea primei opere de excepţie a celei de-a şaptea arte a fost transpus pe ecran abia în 1958 de Byron Haskin. Din păcate, scenariştii Robert Blees şi James Leicester l-au trădat pe Jules Verne, renunţînd la impetuosul şi imaginativul Michel Ardan în favoarea unui tînăr asistent insipid şi transformînd rivalitatea dintre Barbicane şi Nicholls în ura stupidă a acestuia din urmă faţă de preşedintele Gun-Club-ului. Stupidă, pentru că Nicholls sabotează racheta cu care porneşte şi el în spaţiu, fără să ştie că la bord se află, clandestin, propria sa fiică, îndrăgostită de asistent. În final, Barbicane şi Nicholls vor ajunge pe Lună, într-unul din compartimentele rachetei, iar cei doi tineri se vor întoarce pe Pămînt. Dacă adăugăm că explicaţiile alerte şi dialogurile spirituale din roman au fost înlocuite cu o verbozitate lipsită de haz,

vom înțelege de ce eforturile unor actori ca Joseph Cotten, George Sanders și Debra Paget n-au putut salva ecranizarea infidelă de la nedorita glorie de a fi „unul dintre cele mai plictisitoare filme de *science fiction* realizate vreodată“ (6, p. 135).

În pofida unui titlu neechivoc, *Racheta lui Jules Verne spre Lună*, filmul lui Don Sharp, a cărui premieră a avut loc în 1966, nu are nici o legătură cu ceea ce se petrecea în roman. Vom vedea că numele căpitanului Nemo va fi folosit la fel de abuziv.

Un destin cinematografic mai fericit a avut *Primii oameni în Lună*. Versiunea din 1919, datorată regizorului J. V. Leigh, „îmbogățea“ trama romanului cu un triunghi amoros și un intrigant schematic. Ea a fost totuși bine primită de public și de cronicari, unul dintre aceștia făcînd risipă de elogii : „Scenele de pe Lună, care constituie, firește, partea cea mai ieșită din comun a producției, au fost realizate cu îndemînare și fantezie (...). Aterizarea celor doi exploratori în mijlocul sălbaticilor și arizilor munți lunari, care se înalță enigmatici în amurgul sinistru și glacial, reprezintă o situație de o forță și o sugestivitate cu totul neobișnuite. În descrierea strălucitorului palat al Marelui Lunar, dl. Leigh ne oferă o notă aproape poetică. În grotesca lor frumusețe și originalitate, unele dintre aceste decoruri ating nivelul fantasticei arte a baletului rus“ (Cf. *id*, p. 23).

După patruzeci și cinci de ani, Nathan Juran realiza o nouă versiune, beneficiind de un scenariu ingenios. În prologul filmului, o expediție a Națiunilor Unite descoperă pe Lună un steag englezesc și un document — declarație de luare în stăpînire a noului teritoriu, evident în numele reginei. Unul dintre semnatarii declarației, datate 1899, Bedford (Edward Judd), este depistat într-un sanatoriu. El povestește reporterilor cele întîmplate cu multe decenii în urmă. Prietenul său, profesorul Cavor (Lionel Jeffries), inventase o substanță anti-gravitațională ; acoperind cu ea suprafața exterioară a unei sfere, o transformase în vehicul cosmic. Împreună cu Bedford și cu logodnica acestuia, Kate (Martha Hyer), Cavor pornise spre Lună. După aselenizare, în timp ce explorau împrejurimile, sfera dispăruse. Căutînd-o, ajunseseră într-o peșteră vastă, adăpostind o vegetație ciudată, unde seleniții îi salvaseră de curiozitatea agresivă

a unei vaci lunare, animal centiped de mărimea unui tractor cu remorcă. Fiind duși în fața Marelui Lunar, profesorul îi vorbise acestuia despre istoria terestră, fără a omite războaiele. Pentru a preveni contaminarea cu astfel de practici iraționale, Marele Lunar hotărîse să-i rețină pe pămînteni, sperînd că semenii lor nu vor găsi o altă modalitate de a ajunge pe Lună. Bedford și Kate izbutiseră totuși să evadeze, dar sfera se prăbușise în mare și, în lipsă de dovezi, nimeni nu voise să creadă în realitatea călătoriei.

Cu toate virtuțile plastice sau ingeniozitatea lor, ambele versiuni ignoră cu seninătate ideea centrală a romanului, definită astfel într-un studiu din 1902 al lui E. A. Bennett : „Este imposibil să nu percepi în puternica și sinistra imagine a lumii lunare un comentariu profund satiric cu privire la epoca noastră terestră de specializare“ (59). O observație îndreptățită de ceea ce constată eroii aventurii selenare : ființele insectiforme pe care le întîlnesc diferă între ele într-o măsură incomparabilă cu ceea ce se petrece înăuntrul speciei umane. Mesajele lui Cavor adaugă un element hotărîtor : sutele de diferențieri și treptele intermediare din cadrul fiecăreia sînt obținute în mod artificial, printr-un sistem de hipertrofiere și comprimare a trupului, membrelor și organelor. Se creează astfel uneltele vii necesare tuturor operațiunilor imaginabile : „Unii, care presupun că se ocupă de mecanismele cu bătăi de clopot, au niște urechi enorme, ca de iepure, chiar în dosul ochilor ; alții, care lucrează la delicate operații chimice, proiectează în afară un uriaș organ olfactiv ; alții au picioarele plate, ca niște pedale, cu încheieturile anchilozate ; alții, despre care mi s-a spus că sînt suflători de sticlă, au plămînii ca niște foale“. Nimic din toate acestea nu apare pe ecran. Maestrul trucajelor cinematografice, Ray Harryhausen, s-a mulțumit să-i travestească pe figuranți într-un fel de scarabei uniformi, poate și din considerente bugetare. Oricum, seleniții lui Méliès erau mai aproape de cei ai lui Wells.

Atitudinea autorului față de modelul îndepărtat al acestei lumi monstruoase transpare în comentariile inventatorului cavoritei. După ce vede cîțiva seleniți tineri închiși în borcane din care le ies doar membrele superioare, el conchide : „...procedeul este categoric mai uman

decît metoda noastră pămîntească de a-i lăsa pe copii să devină oameni, pentru a-i transforma apoi în mașini". Cu mijloacele proprii celei de-a șaptea arte, Chaplin avea să reia protestul în *Timpuri noi*. Abandonînd această pistă, Nathan Juran și scenaristul Nigel Kneale au exploatat o altă idee existentă în roman. Intervertind datele din *Războiul lumilor*, Wells îi prezintă pe oameni în postura de cotropitori virtuali ai altor lumi. „Ce se va întîmpla dacă secretul meu va ajunge din nou pe Pămînt ? se întreabă Cavor (...) Guvernele marilor puteri se vor lupta să vină aici, se vor lupta între ele și împotriva acestor ființe de pe Lună". Dar contactul între civilizații poate fi mortal și din pricini cu totul anodine. În epilogul filmului, membrii expediției Națiunilor Unite pătrund în orașul sublunar pustiu și ruinat. Bedford își amintește că, atunci cînd rămăsese pe Lună, Cavor avea un guturai rebel. Să fie aceasta cauza pieirii civilizației selenare ?... Savoarea ipotezei constă în raportarea ei la *Războiul lumilor*, în care Wells atribuise eșecul invaziei lipsei de rezistență a marțienilor la acțiunea bacteriilor terestre.

Aventura ecranizării incursiunilor cosmice ale lui Jules Verne și Herbert George Wells se încheie aici, dar „călătoriile extraordinare" și „romanțurile științifice" au oferit cineaștilor un filon practic inepuizabil. Tocmai de aceea nu poate fi acceptată extinderea prin fraudă a acestei sfere atît de cuprinzătoare. Într-o *Filmografie Jules Verne* se afirmă, de pildă, că *Nava aeriană*, producție din *1908* a lui Vitagraph Company of America, prezentată și sub titlul *Peste o sută de ani*, ar fi „Inspirată de *Robur Cuceritorul*". Filmul nu împrumută însă din roman nici măcar mijlocul de locomoție aeriană. Giganticul „Albatros", funcționînd pe principiul elicopterului, nu are nimic de-a face cu micul avion primitiv sau cu aripile prinse de brațele zburătorului (cf. 46, p. 11). El își va face apariția pe ecran abia în 1961, fiind precedat și în această privință de alte mirabile invenții verniene.

Potrivit filmografiei mai sus amintite, prima versiune cinematografică a capodoperei *Douăzeci de mii de leghe sub mări* ar fi fost realizată, în 1905, de Wallace Mc Cutcheon. Informația trebuie privită cu reticență, de vreme ce pelicula nu figurează în lucrarea cu carac-

ter exhaustiv semnată de A. W. Strickland și Forrest J. Ackerman. În 1907, Méliès miza pe fascinația titlului julesvernian pentru a-și lansa noua superproducție, *Două sute de mii de leghe sub mări* sau *Coșmarul unui pescar*, o fantezie onirică fără nici o legătură cu întîmplările din roman. În sfîrșit, în 1916, Stuart Paton realiza, după propriul său scenariu, un film care amalgama elemente din *Douăzeci de mii de leghe sub mări și Insula misterioasă*. Căpitanul Nemo distrugea *toate* navele de război întîlnite în croazierele „Nautilus"-ului, la care participau soția și fiica sa, resuscitate pentru binele cauzei. Vindicta din roman părea să dobîndească astfel dimensiunea unui crez eliberat de motivații personale, dar eroul era sărăcit de componența tragică a caracterului său complex și contradictoriu. O altă contribuție a lui Paton constă în descoperirea pe o insulă pierdută în ocean a unei fete îmbrăcate sumar și botezate „Copilul naturii". În timpul unei misiuni de aprovizionare cu alimente pe țărm (deci Nemo nu-și mai procură hrana exclusiv din mediul marin), fata și cîțiva marinari sînt luați prizonieri de un sultan local. Restul echipajului îi eliberează, după o ciocnire violentă cu soldații sultanului.

Îndepărtarea de spiritul operei originare se arată a fi și în acest caz nerentabilă din punct de vedere artistic. Spectatorii treceau însă cu vederea „adaosurile absurde" (6, p. 18) ale scenariului. Apreciind prestanța lui Allen Holubar — Nemo și anatomia Ednei Pendleton — Copilul naturii, ei erau cuceriți de noutatea și frumusețea imaginilor submarine. De fapt, succesul filmului se datora mai ales fraților Ernest și George Williamson, care perfecționaseră un aparat născocit de tatăl lor, Charles, în speranța recuperării comorilor de la bordul vaselor naufragiate. Era o sferă cu pereți din sticlă groasă, legată de nava-bază printr-un tub articulat. Această „fotosferă" rezista presiunii existente la cîteva zeci de metri adîncime, cei aflați înăuntrul ei putînd fotografia sau filma spațiul acvatic înconjurător, luminat de proiectoare imense. Publicațiile de specialitate au subliniat rolul hotărîtor al acestei tehnici revoluționare. „Filmul exercită cea mai puternică impresie cînd acțiunea este transferată în adîncul oceanului" scria „Moving Picture World" la 13 ianuarie 1917, revenind peste două săptămîni : „Privim prin fereastra magică a submarinului

căpitanului Nemo la minunile de pe fundul mării, la straturile de corali și uluitoarele grădini oceanice, la diferitele feluri de pești, incluzînd rechinii-mîncători de oameni și la epava unei bătrîne victime a blocadei. Îi urmărim pe vînătorii adîncurilor îmbrăcați în echipamentul lor submarin și hoinărind pe fundul oceanului, vînînd animalele marine cu puști cu aer comprimat (cf. 46, p. 136). Interesul publicului fusese amplificat și de știrea că un submarin german scufundase o duzină de nave britanice chiar în zona maritimă a New York-ului.

Printre „adaosurile absurde" ale lui Stuart Paton se numărau și cîteva personaje feminine : soția și fiica lui Nemo, „Copilul naturii", fiica lui Aronnax — pentru că și ea ajungea pe „Nautilus" ! Am văzut că scenariștii l-au înzestrat și pe Nicholls cu o fiică, amatoare de zboruri cosmice ilicite. Vom întîlni curînd astfel de „adaosuri" și în alte filme, care se slujesc uneori de titlurile „călătoriilor extraordinare" ca de o nadă pentru spectatorii creduli. Nu sînt fetișist în ceea ce privește textele verniene — și nici misogin. Există însă temeiuri pe care scriitorul le-a împărtășit Mariei A. Belloc, într-un interviu apărut în 1895. Iată pasajul în chestiune :

„Am îndrăznit să observ :

— Romanele dumneavoastră se deosebesc de asemenea de cele ale aproape tuturor colegilor-scriitori prin faptul că sexul frumos joacă un rol atît de neînsemnat.

. . . .

— Neg asta *in toto,* a exclamat dl. Verne, cu o anumită căldură. Gîndiți-vă la *Mistress Branican* și la fermecătoarele tinere din unele dintre romanele mele. Ori de cîte ori e necesară prezența elementului feminin, îl veți găsi acolo." (58)

Este evident că exigențele și privațiunile zborului cosmic sau condițiile exilului voluntar al lui Nemo excludeau prezența elementului feminin. Să nu omitem nici faptul că mentalitatea secolului al 19-lea era cu totul potrivnică asocierii femeii la astfel de istorii insolite. Participarea Selenei Osipov la periplul sclar descris în romanul lui G. Le Faure și Henri de Graffigny, *Aventuri extraordinare ale unui savant rus* (1889), constituia deci o fericită excepție.

Închizînd paranteza, să marcăm realizarea în 1929 a unei *Insule misterioase* pe care Jules Verne ar fi renegat-o cu vehemență. Spre convingere, iată un rezumat al subiectului. Contele Dakkar, un supus al regatului Hetvia, și-a consacrat viața explorării adîncurilor cu submarinul său perfecționat. Trădătorul Falon, care vrea să devină stăpînul regatului, îi capturează pe conte și pe oamenii săi, avînd nevoie de submarin pentru a-și duce planul la îndeplinire. El nu știe că Dakkar a construit un al doilea aparat, la bordul căruia se afla credinciosul său asistent, Nikolai. Acesta din urmă îi eliberează pe prizonieri, dar acoliții lui Falon avariază submarinul, obligîndu-l să coboare pe fundul oceanului. Acolo, Dakkar descoperă orașul pierdut pe care-l căuta de multă vreme, locuit de pitici cu capete de batracieni și ochi bulbucați, avînd degetele de la mîini și de la picioare unite printr-o membrană (funcția creează organul!) Dakkar ucide cu o torpilă giganticul șarpe de mare care-i teroriza și este primit ca oaspete, împreună cu ai săi. Dar Falon a învățat cum să dirijeze celălalt submarin și pornește pe urmele fugarilor. Cele două echipaje se angajează într-o luptă fără cruțare. Ținută pînă atunci ostatică, Sonia, fiica lui Dakkar, izbutește să evadeze și sabotează submarinul lui Falon. Trădătorul și o parte dintre combatanți sînt uciși de explozie. Sîngele lor trezește instinctele primitive ale micilor locuitori ai mării; ei eliberează o caracatiță uriașă care atacă nava lui Dakkar. Savantul este rănit mortal în încleștarea cu monstrul răpus pînă la urmă de bravii marinari. Ajunși la suprafață, Dakkar îi cere lui Nikolai să aibă grijă de Sonia și să continue explorarea oceanului, apoi, simțind că mai are puțin de trăit, se cufundă în abis cu submarinul său transformat într-un sicriu de metal.

Elementele desprinse din *Douăzeci de mii de leghe sub mări* și *Insula misterioasă* — savantul care cercetează universul acvatic cu un submarin perfecționat, lupta cu caracatița, secvența finală — sînt înecate în masa unor „invenții" narative de un gust îndoielnic. Filmul este salvat întrucîtva de jocul nuanțat al lui Lionel Barrymore (contele Dakkar) și de splendidele imagini submarine. Spectatorii din 1929 au apreciat, de asemenea, efectele sonore, cele cîteva dialoguri orale și faptul că pelicula fusese realizată, cam 90%, în culori.

Aparatul fraților Williamson ar fi trebuit să intre în acțiune și în 1936, cînd Victor Fleming intenționa să ecranizeze *Douăzeci de mii de leghe sub mări*, cu Spencer Tracy în rolul principal. Proiectul a fost însă abandonat. „Nautilus"-ul avea să apară din nou pe ecran în 1941, în versiunea sovietică destul de fidelă a *Insulei misterioase*, realizată de E. A. Penzlin și B. M. Șelințev. Credincios textului părea să fie, după vizionarea primelor episoade și serialul cu același titlu din 1951 (regizor Spencer G. Bennett). Dar naufragiații aerului întîlnesc pe insulă o frumoasă mercuriană, Rulu, aflată în căutarea unui metal radioactiv necesar fabricării unui superexploziv cu ajutorul căruia coplanetarii săi vor să cucerească Pămîntul. Savantul Nemo (Leonard Penn) dejoacă acest plan tenebros, utilizînd armamentul de pe „Nautilus", o puzderie de gadgeturi electronice și un aparat care-i îngăduie să treacă prin ziduri, ca să-și spioneze adversarii.

După această producție de nivel mediu, în care pirații din roman sînt înlocuiți de extratereștri, ni se propune, în sfîrșit, o operă de incontestabilă valoare. În 1954, Walt Disney îi încredințează lui Richard Fleischer realizarea unei noi versiuni cinematografice a romanului *Douăzeci de mii de leghe sub mări*. O alegere surprinzătoare : Richard era fiul lui Max Fleischer, unul dintre marii rivali ai lui Disney pe tărîmul desenului animat, în anii '30.* O alegere fericită : așa cum pe bună dreptate afirma Pierre Gires, „Jules Verne n-a fost NICIODATĂ atît de onorat ca în această producție Disney" (72). Căpitanul Nemo, interpretat cu finețe de James Mason — căruia i-aș reproșa doar melancolia cam uniformă, lipsa momentelor de revoltă atît de pregnant înfățișate în roman — duce o luptă necruțătoare împotriva fabricanților de arme și explozivi, scufundînd navele lor purtătoare de moarte. El vrea să determine astfel guvernele să renunțe la confruntările sîngeroase ca mijloc de rezolvare a conflictelor, răzbunîndu-se totodată pe cei care i-au ucis soția și copilul, în tentativa de a-i smulge secretele științifice. Printre aceste secrete se numără, pare-se și cel al energiei nucleare : cînd refugiul „Nauti-

* ...care realizase, în 1932, desenul animat parodic *Douăzeci de mii de picioare sub mări !*

lus"-ului, craterul stins Vulcania, este aruncat în aer, deasupra lui se înalță teribila ciupercă...

James Mason este secondat cu brio de Paul Lukas (profesorul Aronnax), Peter Lorre (Conseil) și Kirk Douglas (Ned Land). Apare și un nou personaj, cu un rol oricum mai bine definit decît cel al „Copilului naturii": otaria Esmeralda, ale cărei pozne și „dialoguri" cu Land reprezintă singura concesie făcută obișnuitului public juvenil al lui Disney. Secvențele subacvatice sînt realizate cu mijloace evident superioare celor ale fraților Williamson. Submarinul însuși este conceput mai mult ca un obiect de artă decît ca aparat funcțional, salonul lui somptuos constituind o superbă replică a celui descris cu atîta risipă de amănunte în roman. Să mai adăugăm doar că, fiind unul dintre primele filme realizate în cinemascop, *Douăzeci de mii de leghe sub mări* valorifică din plin posibilitățile noului procedeu.

Tribulațiile cinematografice ale căpitanului Nemo nu se încheie aici. În 1961, Cyril Enfield ecranizează și el *Insula misterioasă*. Evadații din închisoarea sudistă se vor întîlni nu cu frumoasa mercuriană, ci cu două nu mai puțin atrăgătoare tinere naufragiate. Împreună, vor trebui să înfrunte o faună de proporții gigantice, rezultat al experiențelor nemuritorului căpitan (interpretat de Herbert Lom) care vrea să soluționeze astfel nevoia de hrană a omenirii. Finalul, ca și secvențele de început, respectă în bună măsură nu numai spiritul, dar și litera romanului. Adevărata vedetă a filmului este și de astă dată Ray Harryhausen, creatorul efectelor speciale. Animarea imagine cu imagine a făpturilor enorme, prezența lor în cadru alături de actori, grație procedeului Superdynamation, alternarea momentelor unor erupții vulcanice surprinse pe viu cu planurile turnate în studio — toate acestea constituie o demonstrație elocventă a perfecțiunii atinse de arta trucajului pre-cibernetic.

După o apariție episodică în *Dirijabilul furat* al lui Karel Zeman (1967), eroul julesvernian redevine personaj central în *Căpitanul Nemo și orașul submarin*, film realizat de James Hill în 1969. Ceea ce se petrece pe ecran nu mai are însă nici o legătură cu „călătoriile extraordinare". Nemo (Robert Ryan) este stăpînul Templemerului, în care ajung cîțiva naufragiați. Ei descoperă că produsul secundar al fabricării oxigenului este aurul în

stare pură și vor să se îmbogățească. Un monstru marin atacă așezarea acoperită de un imens dom de sticlă. Dubla agresiune are drept rezultat o catastrofă spectaculoasă, apele oceanului invadînd orașul.

Ultimele (?) avataruri ale personajului sînt cele din searbăda versiune a *Insulei misterioase* realizată în 1972 de Juan Antonio Bardem și Henri Colpi, cu Omar Sharif în rolul principal și din *Uimitorul căpitan Nemo* (Alex March, 1977). Acest din urmă film acumulează peripeții delirante care, încă o dată, nu au nimic de-a face cu logica imaginației julesverniene. Nemo (José Ferrer) este readus la viață după o lungă hibernare pe fundul Pacificului. El se împotrivește planurilor criminale ale savantului nebun Waldo Cunningham (Burgess Meredith), posesor al unui submarin perfecționat, „Raven" și al unui pluton de roboți. Sînt prezente cîteva dintre poncifele genului : spionul strecurat la bordul „Nautilus"-ului, confruntarea celor două submarine, descoperirea civilizației atlante... Magnificența decorurilor lui Eugène Lourié nu salvează de la mediocritate o peliculă deficitară în ceea ce privește construcția dramatică și consistența psihologică a personajelor.

Este reconfortant ca după un astfel de semieșec să vorbești despre succesul ecranizării unei alte „călătorii extraordinare", *În fața steagului*. Pentru a înfățișa cinematografic drama lui Thomas Roch, savantul nebun care slujește, fără să știe, planurilor tenebroase ale piratului Ker Karraje, alias conte d'Artigas, regizorul ceh Karel Zeman a recurs la o modalitate originală. *Invenția diabolică* (1958) recreează climatul vernian făcîndu-i pe actori să evolueze în universul gravurilor din superba ediție Hetzel a operei marelui scriitor.

Maniera tradițională poate și ea să ofere satisfacții artistice, cum demonstrează *Călătoria spre centrul Pămîntului*, realizată în 1959 de Henry Levin. Respectînd în bună măsură trama romanului, scenariul este totuși tributar mitului hollywoodian al imposibilității de a obține adeziunea spectatorilor în absența sexului frumos. Printre exploratorii subpămînteni se numără deci și blonda Carla (Arlène Dahl), care împărtășește sentimentele la început doar sugerate ale profesorului Lidenbrock, interpretat de James Mason. Fostul căpitan Nemo dă și acestui rol substanță și culoare. De menționat transfe-

rul unui episod din romanul *Douăzeci de mii de leghe sub mări*: descoperirea vestigiilor Atlantidei, recreate în studio cu un simț al fabulosului care înnobilează și celelalte chipuri ale lumii subterane.

Versiunea din 1977 a spaniolului Juan Piquer, destul de fidelă subiectului vernian, mizează și ea pe seducția ambianței stranii și a evenimentelor spectaculoase. Două secvențe rămîn în memoria spectatorilor: navigația pe oceanul interior, tulburat de încleștarea titanică a monștrilor preistorici și erupția vulcanică finală.

După spațiul cosmic, după adîncurile marine și terestre, văzduhul e noua scenă pe care se desfășoară acțiunea unei pelicule din 1961, inspirată de două „călătorii extraordinare" avînd același personaj central: *Robur Cuceritorul* și *Stăpînul lumii*. Optînd pentru cel de-al doilea titlu, scriitorul Richard Matheson a construit un scenariu inteligent, în care Robur nu e doar inventatorul genial alunecînd în megalomanie din pricina obtuzității agresive a celor din jur, ci și un idealist fanatic, utilizîndu-și invenția ca să impună statelor, prin demonstrații de forță, abolirea definitivă a războiului. O idee generoasă, trădată de interpretarea neconvingătoare a (totuși) celebrului Vincent Price și de paupertatea mijloacelor puse la dispoziția regizorului William Witney.

Încheind aici rapida trecere în revistă a ecranizărilor unor romane verniene, să vedem cum a valorificat cinematograful „romanțurile științifice" ale lui H. G. Wells (fără a mai reveni la *Primii oameni în Lună*). În 1921, Urban Gad realiza, pentru studioul Corona-Film din Berlin, *Insula dispăruților*, în care un savant nebun supunea animalele unor experiențe monstruoase. Ideea pare împrumutată din *Insula doctorului Moreau*, dar romanul avea să fie transpus pe peliculă de Erle C. Kenton în 1932. *Insula sufletelor pierdute* se bucură de aprecieri elogioase în istoriile celei de-a șaptea arte grație mai ales performanței actoricești a lui Charles Laughton. Spre deosebire de personajul wellsian a cărui obsesie științifică îl face insensibil la chinurile animalelor torturate pentru a deveni, temporar, semioameni. Moreau-Laughton este un sadic, o personificare a Răului. Scenariștii Waldemar Young și Philip Wylie și-au îngăduit și alte inovații. Ei au „creat" femeia-panteră Lota (Kathleen Burke) al cărei sex-appeal este testat pe naufragiatul

Edward Parker* (Richard Arlen). Tentativa eșuează numai pentru că unghiile Lotei seamănă prea mult cu ghearele felinei originare. Un alt personaj inexistent în roman este Ruth Walker (Leila Hyams), care debarcă pe insulă căutîndu-și logodnicul. Moreau vrea să folosească prilejul pentru a realiza experimentul ratat, unind-o pe Ruth cu Ouran, omul-maimuță, dar asistentul său, Montgomerry, îi ajută pe cei doi tineri să fugă. Într-un final halucinant, monstruosul demiurg este sfîșiat de oamenii-animale, Lota îl împiedică pe Ouran să-l atace pe Parker, amîndoi pierind în încleștarea sîngeroasă, iar logodnicii se îndepărtează de insula sufletelor pierdute.

Semnificativ pentru primirea de care s-a bucurat filmul în rîndul spectatorilor avizați este finalul cronicii lui D. I. Suchianu, din „Adevărul Literar și Artistic" : „Își poate oricine închipui cît este de greu să se redea, fără a sombra în ridicol, o asemenea subtilă bazaconie. E drept că nu-i aci o simplă născocire naivă de romancier foiletonist, ci o fantezie de excelentă calitate, cu farmec logic și coherență internă, ieșită din mintea lui Wells, adică a celui mai mare maestru al genului. Dar transpunerea tuturor acestor lucruri în imagini de cinematograf, unde evidența inerentă prezentării vizuale nu iartă nici o prostie și nici o greșeală — redarea pe ecran a acestui amestec delicat de nebunie, comic, frică, grandios, a acestei combinații de știință și vis, turnarea tuturor acestor sentimente în imagini și în mișcări de joc actoricesc — era o sarcină artistică neobișnuit de grea. Iată de ce am fost adînc impresionat de reușita obținută" (86).

Wells, în schimb, și-a declarat public nemulțumirea. Această atitudine ar fi fost îndreptățită în legătură cu noua versiune din 1977, astfel prezentată în pliantul distribuit la intrarea în sală : „American International Pictures a arătat foarte limpede că nu are de gînd să realizeze un remake, ci a hotărît să situeze acțiunea *Insulei doctorului Moreau* în 1911, furnizînd mijloace nelimitate de abordare a filmului nu ca o fantezie sau o operă de science fiction, ci ca și cum realizatorii lui ar crede că fiecare lucru care se întîmplă pe insula Doctorului se poate întîmpla" (Cf. 37, p. 246). O intenție lăudabilă,

* În roman, numele personajului este Edward Prendick.

numai că realizatorii — scenariştii John Herman Shaner şi Al Ramrus, regizorul Don Taylor — au făcut din Moreau un genetician care operează transformarea animalelor în oameni, cu acelaşi îndoielnic succes, prin... injecţii cu cromozomi. Întrucît lucrul acesta ar fi trebuit să se întîmple în 1911, e limpede că el nu s-ar fi putut întîmpla. Pe de altă parte, renunţarea la ideea wellsiană a prezenţei durerii ca însoţitor inseparabil al experimentului înlătură temeiul conflictului latent, diminuînd simţitor credibilitatea exploziei de violenţă din final.

Wells a apreciat adaptarea pentru ecran a *Omului invizibil* (James Whale, 1933), socotită a fi o izbîndă artistică. Filmul a beneficiat de o echipă prestigioasă : un scenarist ingenios şi cu o bună ştiinţă a dialogului, dramaturgul, R. C. Sheriff ; un actor, Claude Rains, care cîştigă pariul de a-şi impune personalitatea fără a fi vizibil decît cîteva zeci de secunde, în final ; un maestru al efectelor speciale, John Fulton ; şi un regizor capabil să supună toate aceste puternice individualităţi propriei sale viziuni unificatoare. De altfel, Whale îşi dovedise harul în 1931, realizînd celebrul *Frankenstein,* vag inspirat de romanul omonim al lui Mary Shelley.

Hollywoodul a avut fler atunci cînd a recurs la un regizor englez. O bună parte a succesului statornic al romanului se datorează atmosferei specific insulare, galeriei de personaje rustice care slujesc drept fundal animat dramei lui Griffin, alimentînd-o în bună măsură cu meschinăria şi lipsa lor de comprehensiune. Whale a ştiut să tălmăcească aceste elemente în limbajul celei de-a şaptea arte, fără a trăda *spiritul* wellsian. În ceea ce priveşte *litera,* abaterile nu mi se par esenţiale. Potrivit canoanelor acum cunoscute, Griffin are o logodnică, Flora, fiica doctorului Cranley, al cărui asistent este. Cît despre megalomania şi acţiunile lui criminale — uciderea lui Kemp, provocarea deraierii unui tren de pasageri — ele sînt puse explicit pe seama substanţei pe care a absorbit-o pentru a deveni invizibil. În sfîrşit, scena morţii este superioară, cinematografic, celei din roman. Acţiunea se petrece iarna. Silit să umble gol, pentru a scăpa de urmăritori, Griffin se refugiază într-un hambar, îngropîndu-se în fîn ca să-şi dezmorţească trupul îngheţat. Fermierul sesizează o mişcare suspectă şi dă alarma. Oamenii înconjoară hambarul şi-l incendiază. Gonit de

flăcări, Griffin este trădat de urmele pașilor săi pe zăpadă și împușcat de un polițist. Pe măsură ce viața îl părăsește, corpul îi redevine vizibil.

O temă atît de promițătoare din punct de vedere spectacular nu putea să nu ispitească și alți cineaști, chiar dacă ambiția și înzestrarea lor n-au fost la înălțimea celor ale lui James Whale. În 1940, Joe May realiza *Omul invizibil revine*, cu Vincent Price în rolul principal. Geoffrey Radcliff este acuzat pe nedrept de crimă. Pentru a scăpa de pedeapsa nemeritată, el apelează la fratele defunctului Griffin, care-i inoculează substanța miraculoasă. Radcliff îl descoperă pe criminal și-și dovedește nevinovăția. Rănit, el își recapătă vizibilitatea grație sîngelui primit prin transfuzie de la fata pe care o iubește. Un subiect banal, căruia i s-au grefat impecabilele efecte speciale ale aceluiași John Fulton.

Dacă filmul lui Joe May încearcă să mențină o legătură, fie ea și exterioară, cu opera wellsiană (fratele lui Griffin), următoarele variații pe tema dată nu mai păstrează decît cuvîntul magic. *Femeia invizibilă* (Edward Sutherland, 1941) este o comedie întemeiată mai ales pe starea de perpetuă confuzie a eroinei, care apare și dispare fără voie. *Agentul invizibil* (Edwin Marin, 1942) narează aventurile unui brav spion american parașutat în Germania. *Răzbunarea omului invizibil* (Ford Beebe, 1944) aduce în prim plan un ocnaș evadat care-i pedepsește pe cei vinovați de condamnarea lui nedreaptă. *Abbott și Costello se întîlnesc cu omul invizibil* (Charles Lamont, 1951) propune spectatorilor o bufonadă de un gust îndoielnic, ca mai tot ceea ce a produs celebrul și insipidul cuplu comic de peste ocean. Mai amintesc peliculele realizate de cinematografiile japoneză, *Monstrul invizibil* (Tsuneo Kobayashi, 1958), mexicană, *Omul care a devenit invizibil* (Alfredo B. Crevenna, 1958), spaniolă, *Invizibilii* (Jaime Salvador, 1959), germană, *Invizibilul* (Raphael Nussbaum, 1964), italiană, *Flashman* (J. Lee Donan, 1967).

Într-un roman din 1930, *Dictatura domnului Parham*, Wells se alinia cvasitotalității intelectualilor și artiștilor vremii, exprimînd o opinie drastică : „...noile filme vorbitoare erau o răsunătoare decepție..." Că scriitorul nu era un inamic al celei de-a șaptea arte, în general, o demonstrează faptul că, în 1929, scrisese scenariul pentru

un film mut, *Regele care a fost un rege*, rămas în stadiul de proiect. Curînd și resentimentele lui față de „talkies" aveau să dispară, în bună măsură datorită unui producător inteligent și persuasiv, Alexander Korda. Din colaborarea lor s-a născut ceea ce unii comentatori consideră drept „cel mai extraordinar film de *science fiction* dinainte de război" (72), *Lucrurile viitoare* (William Cameron Menzies, 1936).

Acceptarea propunerii lui Korda își are explicația, desigur și în reacția negativă a lui Wells față de transpunerile cinematografice ale romanelor sale. I se oferea acum șansa de a contribui decisiv la adaptarea pentru ecran a unei cărți pe care o publicase relativ recent și la care ținea în mod deosebit, *Chipul lucrurilor viitoare : revoluția finală* (1933). Dar și mai importantă era, pentru el, posibilitatea de a folosi un mediu cu o atît de largă răspîndire spre a-și face cunoscut mesajul *urbi et orbi*. Și nu era vorba despre mesajul implicit al operelor de tinerețe, cărora li se datorează în primul rînd perenitatea scriitorului. De mai bine de trei decenii, un torent de conferințe, broșuri, lucrări semi-documentare de mai mare întindere se revărsa asupra lumii, încercînd să impună punctul de vedere și soluțiile wellsiene privind prezentul și viitorul omenirii. Prima tentativă cinematografică a lui Wells se înscria pe aceeași orbită : *Regele care a fost un rege* era, în esență, o vehementă condamnare a războiului și a profitorilor de talie internațională. Scenariul reprezenta însă, așa cum avea să recunoască autorul mai tîrziu, „un efort întrutotul amatoricesc" (Cf. 3, p. 54). Doar parțial încununat de succes a fost și efortul de a adapta *Chipul lucrurilor viitoare*, pentru că — îi dăm din nou cuvîntul lui Wells — „Cartea pe care se întemeiază această poveste este, în esență, o *dezbatere* imaginară despre forțele și posibilitățile sociale și politice, iar un film nu este locul potrivit pentru discuții" (Cf. *id.*, p. 55). Să vedem însă despre ce poveste e vorba.

Ne aflăm în 1940, în Everytown, localitate imaginară a cărei piață centrală seamănă, nu întîmplător, cu londoneza Oxford Circus. E ajunul Crăciunului și oamenii se grăbesc spre casă cu brațele încărcate de daruri. Atmosfera sărbătorească este minată de afișele ziarelor care clamează că lumea a ajuns „În pragul războiului". Despre acest pericol iminent se discută și în casa lui John

Cabal (Raymond Massey). Harding (Maurice Braddell) declară că singurul lucru care-l preocupă, fie pace sau război, este să-și poată contiua cercetările medicale. Iar Passworthy (Edward Chapman) susţine chiar că războiul constituie un stimulent cultural. Doar Cabal își avertizează prietenii că „Dacă nu punem capăt războiului, războiul ne va pune capăt". * Curînd, radioul anunță că avioane inamice se apropie de oraș. Mulțimea intră în panică. Bombele încep să cadă, distrugînd clădirile și ucigînd oamenii.

Secvenţele următoare sînt consacrate războiului îndelungat, purtat cu mijloace tot mai perfecţionate. Europa este prada unei stranii maladii : un irepresibil impuls de a rătăci pînă la prăbușirea în moarte. În 1966, Everytown-ul, o mare de ruine, a devenit reședința Bossului (Ralph Richardson). Acest mic tiran local întruchipează tot ceea ce ura Wells : militarismul, politicianismul retrograd, obtuzitatea agresivă. Frank Mc Connell crede chiar că personajul reprezintă „o parodie acidă a unui dictator fascist" (28, p. 213). Interpretarea nu mi se pare abuzivă. Cu numai doi ani în urmă, scenaristul scria în prefaţa la o selecţie din romanele sale : „*Dictatura domnului Parham* este o carte despre un dictator — și iată că peste tot se ivesc dictatorii...", iar mai jos : „Cine mai are nevoie de toanele imaginare ale d-lui Parham la Whitehall, cînd îl putem urmări zilnic pe dl. Hitler în Germania" (90) Nepăsător faţă de mizeria din jur, Bossul se războiește cu Triburile de pe Coline. Pentru a obţine o victorie decisivă, ar avea nevoie de aviaţie, dar aparatele rămase nu pot fi reparate din lipsă de materiale. Același motiv îl împiedică pe Harding, care a supraviețuit războiului, să-și continue cercetările. Un ciudat avion aterizează în oraș. Din el iese John Cabal, care-i declară Bossului că este trimisul Aviatorilor, un grup de savanţi hotărîţi să transforme haosul într-o societate guvernată de „Lege și înțelepciune". Bossul nu se lasă impresionat și îl întemnițează, dar, în timp ce pregătește atacul final

* Avertismentul apărea, cu șaisprezece ani în urmă, într-o formulare aproape identică : „Războiul e ceva oribil, din ce în ce mai oribil și mai înspăimîntător, încît, dacă nu-i punem capăt, în mod precis va pune el capăt societăţii umane" (105, p. 587).

împotriva Triburilor, Cabal izbutește să trimită un mesaj Aviatorilor. Curînd, ei sosesc și lansează un gaz care anihilează orice rezistență. Bossul nu rezistă acțiunii substanței purificatoare. „E mort și lumea lui a murit o dată cu el“ proclamă Cabal, privind trupul neînsuflețit.

Everytown-ul este reconstruit de mașini uriașe, în interiorul unui munte. Un nou salt în timp, pînă în 2036. Orașul condus de Oswald Cabal, nepotul lui John, este înzestrat cu o seamă de atribute ale progresului tehnico-științific : mobilier transparent, lumină solară artificială în fiecare apartament, radio-receptoare și emițătoare miniaturizate, televiziunea globală, etc. Împotriva acestui mod de trai se ridică sculptorul Theotocopoulos (Cedric Hardwicke), propovăduind întoarcerea la zilele în care viața era „scurtă și clocotitoare și fericită“. El se opune cu îndîrjire intenției lui Cabal de a trimite în jurul Lunii un vehicul propulsat de un gigantic tun electric, pasagerii urmînd să fie propria sa fiică și fiul prietenului său Passworthy (evident, nepotul personajului din secvențele inițiale). Mulțimea ațîțată de sculptor încearcă să zădărnicească proiectul, dar Cabal declanșează lansarea și urmărește împreună cu Passworthy începutul călătoriei, pe o vastă „oglindă spațială“. Dialogul lor exprimă atît de pregnant finalitatea peliculei încît merită să fie reprodus in extenso :

„*Cabal :* — Acolo — ei sînt acolo ! Licărirea aceea slabă de lumină.

Passworthy : — Simt că ceea ce am făcut este monstruos.

Cabal : — Ceea ce am făcut este magnific.

Passworthy : — Se vor întoarce ?

Cabal : — Da. Și vor porni iar și iar, pînă ce vor ateriza și Luna va fi cucerită. Acesta e doar începutul.

Passworthy : — Și dacă nu se vor întoarce — fiul meu și fiica ta, Cabal ?

Cabal : — Atunci vor porni îndată alții.

Passworthy : — O, doamne, va fi cîndva o eră a fericirii ? Nu vom avea niciodată odihnă ?

Cabal : — Destulă odihnă pentru fiecare om — prea multă, și prea curînd, și o numim Moarte. Dar pentru Om nu există odihnă și nici sfîrșit. El trebuie să meargă mai departe, din cucerire în cucerire. Mai întîi această mică

planetă cu meandrele şi distanţele ei, şi apoi toate legile spiritului şi materiei care-l ţin în frîu. Apoi planetele apropiate şi, în sfîrşit, străbătînd imensitatea, stelele. Şi cînd va fi cucerit toate adîncurile spaţiului şi toate misterele timpului, abia atunci va începe.

Passworthy : — Dar... sîntem nişte fiinţe atît de mici. Sărmana omenire atît de fragilă, atît de firavă. Mici... mici animale.

Cabal : — Mici animale. Dacă nu sîntem decît animale, trebuie să smulgem fiecare frîntură de fericire şi să trăim şi să suferim şi să dispărem, mulţumindu-ne cu ceea ce au făcut şi fac celelalte animale. Atît — sau asta (arătînd spre imaginea spaţiului din oglindă) : întregul univers sau nimic. Ce va fi Passworthy ? Ce va fi ?"

Întrebarea este pur retorică. Wells îşi formulase opţiunea cu peste trei decenii în urmă, în finalul romanului *Hrana zeilor*, prin glasul fiului uriaş al lui Cossar : „Să creştem fără sfîrşit... Să creştem... Pînă ce Pămîntul nu va mai fi decît o treaptă... Pînă ce spiritul se va elibera de teamă şi va ajunge... Îşi aruncă braţele spre cer — *Acolo* !" Comentatorii filmului nu semnalează această consonanţă semnificativă, neuitînd în schimb să sublinieze, cum face John Baxter, permanenţa credinţei wellsiene eronate într-un viitor tehnocratic (3, p. 54—55 şi 63). Discuţia depăşeşte cadrul pe care mi l-am propus, dar nu e niciodată de prisos să reclamăm ca o operă de mare complexitate ideatică să fie tratată ca atare.

Drumul de la carte la film a fost lung şi anevoios. În volumul consacrat aventurilor sale cinematografice finalizate (51), Wells se referă la formele succesive ale proiectului şi ale scenariului, mulţumind producătorului, scenaristului Lajos Biro şi regizorului Menzies pentru generozitatea cordială cu care îi împărtăşiseră experienţa lor de cineaşti cu mai vechi state de serviciu. Ce anume din roman a supravieţuit acestor prefaceri şi sfaturi colegiale ? Avertismentul împotriva războiului capabil să distrugă civilizaţia şi să ducă la o nouă barbarie. Şi soluţia tipic wellsiană : intervenţia salvatoare a unui grup de oameni de ştiinţă şi de acţiune, organizatori ai statului mondial utopic. Aceste idei-forţă au fost încorporate în istorii concepute ad hoc : destinul lui John Cabal, mărirea

și decăderea derizoriei feude a Bossului, conflictul stîrnit de proiectul selenar. Adausuri inspirate, vădind capacitatea de adaptare la specificul unui alt mod de expresie artistică. De altfel, Wells nu s-a complăcut în postura de scenarist. Cu binecuvîntarea lui Korda, el s-a adresat direct echipei de filmare, explicîndu-și intențiile și pretențiile. Iată cîteva fraze dintr-un memento, concludente pentru viziunea lui despre viitor : „Lucrurile, structurile vor fi în general mari dar nu monstruoase. Oamenii nu vor fi reduși la servitute și uniformitate, ci se vor bucura de libertate și diversitate. Toate prostiile întîlnite în filme ca *Metropolis*-ul lui Fritz Lange (sic) despre „muncitori roboți“ și ultra zgîrie-nori etc. trebuie să dispară din mințile dumneavoastră înainte de a lucra la acest film. Ca o regulă generală, trebuie să înțelegeți că tot ce a făcut Lange în *Metropolis* este exact contrariul a ceea ce dorim noi să facem aici“ (Cf 3, p. 63). Nu pot să nu observ că exclusivismul începe să semene aici a idiosincrasie. În definitiv, Lang nu făcea decît să prevină asupra evoluției posibile a unor tendințe existente în realitatea timpului său — transformarea muncitorilor în mașini vii, creșterea orașelor pe verticală — aidoma lui Wells cînd avertiza împotriva consecințelor catastrofale ale războiului. Un avertisment care nu a trecut neobservat. Povestind subiectul filmului, D. I. Suchianu scria : „Survine războiul de care ne temem noi astăzi. Adică război de exterminare reciprocă, nu numai a armatelor beligerante, ci și a celor două populații civile respective. S-au distrus, brusc, toate fabricile : s-au prăbușit, în cîțiva ani, toate casele. Un «reînceput» de civilizație este dacă nu imposibil, în tot cazul foarte, foarte greu. Este aci o idee sociologică foarte interesantă. Civilizația capitalistă există grație unei acumulări migăloase de valori trecute, acumulare de eforturi multe care se întind pe un lung trecut. Bombele, gazele, gloanțele au distrus *Istoria*, au anihilat această adunare de munci seculare“ (87).

Încă de la premieră, filmul a generat aprecieri diametral opuse. „Un spectacol magnific“ scria cronicarul lui „Time“, în vreme ce colegului său de la „The Nation“ i se părea „intolerabil de plicticos" (Cf. 37, p. 88). Perspectiva deceniilor nu a dus la apropierea punctelor de vedere. John Brosnan consideră că pelicula „dezamăgește

şi din punct de vedere tehnic, cu toate că Alexander Korda angajase cîţiva dintre specialiştii de frunte ai Hollywoodului" (6, p. 60). Iar Jeff Rovin afirmă, la fel de peremptoriu, că *„Lucrurile viitoare* utiliza tehnici ale producţiei cinematografice la fel de bune, dacă nu chiar mai bune decît tot ceea ce fusese realizat anterior la Hollywood" (43, p. 29). Fără a mă erija în arbitru, trebuie să spun că, după ce am văzut filmul în 1981, l-am inclus în cinemateca mea imaginară. Nu voi încerca să eludez grandilocvenţa unor dialoguri, lipsa de fluenţă a montajului în unele secvenţe, jocul mediocru al unor actori sau inadecvarea costumaţiei futuriste. Dar *Lucrurile viitoare* rămîne un punct de referinţă în istoria celei de-a şaptea arte datorită concepţiei de ansamblu, suflului pasionat care-l străbate, interpretării lui Ralph Richardson şi Raymond Massey. O menţiune deosebită se cuvine finalului apoteotic, susţinut de muzica inspirată a lui Arthur Bliss.

O legendă tenace susţine că Wells a fost nemulţumit de ultima formă a scenariului, care nu-i mai aparţinea în exclusivitate. Publicarea de către el a acestei forme demonstrează contrariul, ca şi continuarea colaborării cu Alexander Korda. În 1936 a avut loc şi premiera filmului *Omul care poate face minuni*, în regia lui Lothar Mendes, scenariul lui Wells constituind o adaptare a fanteziei sale satirico-utopice cu acelaşi titlu. Este ultimul proiect cinematografic wellsian concretizat, cu toate că scriitorul a avut şi alte gînduri de acest fel, ca de pildă, după tragedia Hiroşimei, un film despre pericolul războiului atomic (Cf. 28, p. 220).

În primăvara anului 1979, un studio cinematografic canadian dădea faliment cu puţin timp înaintea anunţatei premiere a filmului *Chipul lucrurilor viitoare,* care a fost totuşi distribuit în Canada şi în Europa. Genericul pretinde că scenariul este „sugerat de romanul lui H. G. Wells", dar ceea ce se petrece pe ecran nu are nici o legătură cu scriitorul şi cartea lui. Spre convingere, iată subiectul, în cîteva rînduri. Omus, creatorul unei armii de roboţi, dă un ultimatum bazei lunare New Washington, cerîndu-i să i se supună, sub ameninţarea distrugerii Pămîntului. Paşnicii locuitori ai bazei nu dispun de mijloacele necesare pentru a se împotrivi, dar un grup condus de John şi Jason Caball se îndreaptă spre planeta

lui Omus, Delta III și reușește să zădărnicească agresiunea... O *operă spațială puerilă*, realizată cu un buget ridicol pentru cerințele genului și cu o echipă mai mult decît modestă.

Înainte de a se angaja în elaborarea numeroaselor lucrări de ficțiune și eseuri antirăzboinice, Wells a publicat un roman care dădea avertismentului dimensiuni cosmice. Virtualitățile cinematografice ale *Războiului lumilor* (1898) au ispitit Hollywoodul de la mijlocul deceniului al treilea. În 1925, Cecil B. De Mille a achiziționat dreptul de ecranizare pentru „Paramount", dar dificultățile transpunerii l-au făcut să renunțe la proiect. În 1930, studioul l-a contactat în același scop pe Serghei Eisenstein, care a abandonat cu toate că se ajunsese la faza de scenariu. După încă o tentativă neizbutită, în 1932, un alt mijloc de difuzare în masă dinafara galaxiei Gutenberg a readus *Războiul lumilor* în focarul interesului public.

Duminică 30 octombrie 1938, America a fost zguduită de emisiunea radiofonică transmisă în cadrul programului hebdomadar „Mercury Theatre on the Air" și realizată de tînărul Orson Welles după romanul celebrului său aproape omonim. Neluînd în seamă inserțiile care aminteau că totul e o invenție, mii de ascultători și-au părăsit locuințele fugind din calea imaginarei invazii marțiene. Efectul fusese potențat de transferarea teatrului de operații din Anglia sfîrșitului de secol al 19-lea în Statele Unite, cu patruzeci de ani mai tîrziu. În 1953, cînd „Paramount" a hotărît să utilizeze, în sfîrșit, dreptul de ecranizare, scenaristul Barre Lyndon și regizorul Byron Haskin au procedat în același fel, înlocuind New Jersey-ul din emisiunea lui Welles cu California și plasînd desfășurarea evenimentelor în chiar momentul proiecției. Modificarea cadrului spațio-temporal a trezit reacții defavorabile, cărora Haskin le-a răspuns într-un interviu din 1975 : „Într-un text recent, un comentator al filmelor de *science fiction* spune că am greșit mutînd acțiunea din mediul ei cunoscut, dar (noul mediu — I. H.) era cunoscut americanilor și noi am făcut filmul *pentru ei*. Luînd această decizie, am urmat exemplul lui Orson Welles. Am transpus povestea într-un decor modern, dorind să producem măcar o parte din emoția pe

care a produs-o Welles cu emisiunea lui“ (Cf. 6, p. 90). „Comentatorul“ ar putea fi John Baxter care scria, în 1970 : „...situînd acțiunea în California, în locul îndrăgitelor comitate englezești rurale ale lui Wells, Haskin a *eliminat cea mai impresionantă* calitate a cărții, oroarea morții și a distrugerii, într-un mediu familiar, a unei societăți pe care ai cunoscut-o și ai iubit-o, totul petrecîndu-se în fața ochilor tăi“ (3, p. 146). Sînt și eu sensibil la calitatea invocată — dar nu era într-adevăr mai impresionantă *pentru spectatorii americani* oroarea morții și a distrugerii în mediul familiar al Californiei, decît în îndepărtatele și necunoscutele comitate englezești rurale ?...

Întemeiate mi se par și alte modificări impuse de actualizarea subiectului. Astfel, mașinile de luptă tripode ale marțienilor au devenit aparate aeriene discoidale cu aripi asemănătoare celor ale mantei de la tropice și cu un apendice superior ca o cobră gata de atac. Vivian Carol Sobchack consideră pe drept cuvînt că această creație a directorului artistic Al Nozaki ar fi putut fi cu greu mai sinistră și de o mai stranie frumusețe (45, p. 77). Pe de altă parte, viziunea este oricum mai sugestivă decît cea din roman pentru era avioanelor cu reacție și a OZN-urilor. După cum invincibilitatea invadatorilor este mai credibilă cînd însăși bomba atomică se arată neputincioasă față de cîmpul de forță care-i protejează. În general, efectele speciale merită Oscar-ul cu care au fost răsplătiți Gordon Jennings și echipa lui. Un veritabil tur de forță a fost realizat în secvențele care descriu *războiul lumilor* — de fapt, o agresiune brutală, fără putință de ripostă. Raza emisă de capul „cobrei“ preface oamenii în cenușă, topește metalele, dărîmă clădirile într-un infern de explozii nimicitoare.

Apreciind spectacolul de pe ecran, nu pot fi de acord cu Pierre Gires cînd afirmă că avem de-a face cu o „Realizare căreia nu i se poate aduce nici o critică...“ (72). Este supărătoare, mai întîi, intriga amoroasă convențională născocită de scenarist, chiar dacă producătorul George Pal ne asigură că ea a fost impusă de vicepreședintele studioului „Paramount“, convins că numai așa se poate obține succesul de casă scontat. În raport cu spiritul cărții și cu ateismul scriitcrului, mi se pare inacceptabilă și secvența finală : un aparat marțian se prăbu-

șește în fața unei biserici înțesate cu fugari ; trapa lui se întredeschide, lăsînd să iasă mîna cu trei degete a unui invadator muribund ; „Am implorat toți înfăptuirea miracolului“ spune eroul, în sunet de clopote ; și miracolul s-a înfăptuit prin intermediul bacteriilor, inexistente pe Marte. În ceea ce-i privește pe interpreții rolurilor principale, Jeff Rovin califică jocul lui Gene Barry drept „stupid“ (43, p. 104), iar John Brosnan îi reproșează actriței Ann Robinson „placiditatea“ (6, p. 92). Din păcate, amîndoi nu sînt departe de adevăr.

După șase decenii și jumătate de la tentativa ratată a lui Robert W. Paul, a avut loc premiera *Mașinii timpului*. Scenaristul David Duncan și regizorul George Pal au respectat, în linii mari, textul, adăugînd cîteva elemente care actualizează fără ostentație fabula wellsiană. În drumul său prin viitor, Exploratorul Timpului — numit, în film, George — se oprește în 1917, 1940 și 1966. De fiecare dată, el este martorul unor conflagrații din ce în ce mai nimicitoare, ultima, purtată cu arme atomice, făcînd să se ridice din adîncuri un ocean de lavă, care acoperă Londra și împrejurimile ei. George trebuie să-și continue călătoria ultrarapidă, așteptînd ca eroziunea să-l elibereze din temnița de lavă solidificată... Avertismentul e întărit de o altă secvență datorată realizatorilor filmului. Condus de Weena, una dintre ființele fragile de la suprafață, într-un fel de muzeu al trecutului, George descoperă „inelele care vorbesc“. Rotit deasupra unui panou luminos, unul dintre aceste ingenioase aparate de înregistrare face să se audă o voce : „Războiul dintre est și vest, care dura de 326 de ani, a luat sfîrșit. N-a mai rămas nimic cu care să luptăm și sîntem prea puțini ca să continuăm lupta. Atmosfera e atît de saturată de germeni mortali, încît nu mai poate fi purificată, nu mai există nici un loc curat pe această planetă“.

La activul ecranizării trebuie să menționăm și interpretarea convingătoare pe care o dau Rod Taylor și Yvette Mimieux personajelor George și Weena, a căror idilă abia schițată aruncă o lumină palidă asupra tabloului tragic al distrugerii și regresiunii. Călătoria în timp este realizată cu mijloace simple dar de mare efect spectacular. Trecerea anilor și a deceniilor este sugerată prin trucuri ingenioase, cum ar fi schimbarea rapidă a veșmintelor unui manechin aflat într-o vitrină. O reușită o

constituie și morlocii cu ochi fosforescenți din cavernele cufundate în tenebre.

S-a reproșat filmului că a renunțat la tulburătoarele imagini ale Pămîntului muribund din ultima parte a romanului. Dar teoria morții termice fusese de mult abandonată de știință, iar realizatorii și-au concentrat atenția, în mod firesc, asupra conflictelor și relațiilor umane. Mai întemeiată pare, la prima vedere, obiecția privind „trădarea“ intenției de a trage un semnal de alarmă în legătură cu adîncirea prăpastiei dintre exploatați și exploatatori, proces care duce, în viziunea alegorică a autorului, la divizarea omenirii în două specii diferite. Filmul nu eludează ideea, diminuîndu-i ce-i drept impactul prin dinamitarea teribilului *modus vivendi* al anului 802701. Înainte de a se întoarce în timpul său, George și eloii treziți de el din apatia fatală incendiază imperiul subteran al morlocilor. Iar Exploratorul pornește din nou spre viitor, pentru ca, așa cum presupune prietenul său David, singurul care crede în incredibila călătorie, „să-i ajute pe eloi să construiască o lume... o lume nouă și pentru el...“

Soluția aleasă de realizatori nu mi se pare a fi reprobabilă, din unghiul dublei justificări a lecturii într-o cheie modernă și a transpunerii pe un alt tărîm al artei. În definitiv, Exploratorul nu împărtășește nici în roman resemnarea abulică a eloilor, ripostînd cu violență atacurilor speciei subpămîntene ; iar incendierea cavernelor este într-un fel prefigurată de focul care mistuie pădurea... Cît despre minimalizarea avertismentului wellsian să recunoaștem că pericolul războiului, denunțat cu consecvență în film, este mai real și de o covîrșitoare însemnătate pentru supraviețuirea omenirii.

Criteriul cronologic pe care l-am adoptat mă obligă să închei această retrospectivă cu trei producții minore, realizate de același regizor de duzină, Bert I. Gordon. *Satul uriașilor* (1965) și *Hrana zeilor* (1976) nu păstrează din romanul *Hrana zeilor* (1904) decît ideea substanței care determină creșterea simțitoare a dimensiunilor animalelor și oamenilor. În primul film, cîțiva adolescenți ingerează substanța miraculoasă și-și exercită supremația fizică asupra celor din jur, pînă ce se descoperă antidotul și totul revine la normal. Al doilea se mulțumește să exploateze situațiile create de gigantizarea unei colonii de

șobolani ; cînd aceștia asediază o fermă, eroul de serviciu dinamitează un baraj și apa astfel eliberată îi îneacă pe ferocii atacatori. Nimic din sensul profund al romanului — despre care Wells spunea că „începea ca o bufonerie dezlănțuită despre schimbarea proporțiilor prcdusă de oamenii de știință și sfîrșea cu lupta eroică a acestui nou și puțin răspîndit mod de a trăi pe scară mare împotriva vieții colcăitoare, pe scară mică, de pe Pămînt" (106, p. 654) — nu transpare în aceste pelicule menite doar să amuze sau să biciuiască nervii spectatorilor. *Imperiul furnicilor* (1977) mizează tot pe gigantism, punîndu-l de astă dată pe seama efectului radioactivității deșeurilor atomice depozitate în junglă. (Cu exact douăzeci de ani în urmă, în *Începutul sfîrșitului,* Gordon trimitea asupra Chicago-ului un roi de insecte devenite uriașe din pricina izotopilor radioactivi folosiți pentru a mări productivitatea solului.) Filmul și povestirea cu același titlu indicată ca sursă de inspirație au în comun doar... furnicile, care, la Wells, sînt de dimensiuni obișnuite, angoasa instilată de autor datorîndu-se inteligenței lor cvasiumane.

Succese de prestigiu, realizări meritorii, eșecuri... Dialogul continuă, în tentativa lăudabilă de a tălmăci în limbajul celei de-a șaptea arte mesajul incitant și farmecul imaginativ al unor texte care și-au aflat de mult locul în biblioteca de aur a omenirii.

NUMELE GENULUI

N-aş fi crezut că denumirea genului care constituie obiectul pasiunii mele statornice poate trezi vreun alt interes decît cel să-i spunem academic, dacă n-aş fi fost întrebat ce deosebire există între anticipaţie şi fantasticul-ştiinţific. Cerîndu-mi-se să răspund, am meditat asupra tentativelor de a închide într-un cuvînt sau într-o sintagmă esenţa unui fenomen literar (şi nu numai!) proteic şi foarte mobil. Tentative care înregistrează cu destulă fidelitate stadiul înţelegerii acestei esenţe, într-un moment sau altul al unei istorii începute acum un secol şi jumătate.

Înainte chiar de tipărirea primelor opere aparţinînd deplin genului, o colecţie unică în felul ei a înmănunchiat cîteva dintre textele care prefigurau anticipaţia ştiinţifică prin tematică sau prin anumite pasaje vizionare. Intitulată *Voyages imaginaires, Songes, Visions et Romans cabalistiques,* colecţia a apărut între 1787 şi 1789. Cele treizeci de volume incluse în prima categorie, *Călătorii imaginare,* sînt consacrate şi unor aventuri cosmice: *Istoria veritabilă a lui Lucian* tradusă şi continuată de Perrot d'Ablancourt, *Călătoriile lui Cyrano de Bergerac în imperiile Lunii şi ale Soarelui* (1657 şi 1662), *Micromegas sau Călătoriile locuitorilor stelei Sirius* de Voltaire (1752), *Călătoriile lui Milord Céton în cele şapte planete sau noul Mentor* (de Marie Anne de Roumier, 1765) sau subpămîntene: *Relatarea unei călătorii de la polul arctic la polul antarctic prin centrul Pămîntului; cu descrierea acestei primejdioase treceri şi a minunatelor şi uimitoarelor lucruri descoperite sub Polul antarctic* (1721), *Lamékis sau călătoriile extraordinare ale unui egiptean în interiorul*

Pămîntului de Dl. Cavaler de Mouhy (1737), *Călătoria lui Nicolas Klimius în lumea subterană; cuprinzînd o nouă teorie a Pămîntului și istoria unei a cincea monarhii necunoscută pînă acum* (de Ludwig Holberg, 1741). În paranteză am menționat data publicării primei ediții și autorul, atunci cînd cartea a apărut fără.

Călătoriile imaginare au contribuit substanțial la crearea fondului de idei și a climatului necesar ecloziunii noului gen. Numele însă — un nume sintetic, expresiv, specific — se lasă așteptat. În 1840, reunindu-și prozele publicate pînă atunci, Edgar Poe le intitulează *Tales of the Grotesque and Arabesque,* ceea ce s-ar putea traduce prin *Povestiri grotești și extraordinare* *. Cele două volume conțineau și lucrări SF, ca *Hans Pfaall* și *Omul cu desăvîrșire uzat,* sau utilizînd ipoteze (pseudo) științifice, ca *Manuscris găsit într-o sticlă, Povestirea lui Arthur Gordon Pym, Convorbirea lui Eiros cu Charmion* **. Acestea și altele asemenea fac parte din sumarele volumelor de superbe tălmăciri pe care Charles Baudelaire le-a intitulat, optînd pentru aceeași formulă de transcriere, *Povestiri extraordinare* și *Noi povestiri extraordinare.*

Enfin Jules Verne vint... Se știe mai puțin că primul titlu generic al operei sale a fost *Călătorii în Lumile cunoscute și necunoscute.* În prefața din 1867 la *Călătoriile și aventurile căpitanului Hatteras,* editorul Pierre-Jules Hetzel preciza că această serie mai cuprinde romanele evident SF *Cinci săptămîni în balon, Călătorie spre centrul Pămîntului, De la pămînt la Lună.* Iar scopul autorului era definit astfel: „...a rezuma toate cunoștințele *geografice, geologice, fizice, astronomice* acumulate de știința modernă și a reconstitui, în forma pitorească și atrăgătoare care-l caracterizează, istoria universului." Din fericire, Jules Verne nu s-a mulțumit cu acest rol de popularizator al științei. În cărțile mai sus citate, ca și în multe altele publicate de-a lungul prodigioasei sale cariere, el a dat frîu liber unei fantezii scînteietoare, întemeiată pe date certe și ipoteze îndrăznețe. Și nu întîm-

* „Arabeștile sînt produsul unei puternice imaginații", spune Arthur Hobson Quinn (38, p. 289).

** Vezi *Sub zodia mistificării și speranței.*

plător, dacă ne gîndim la admirația lui manifestă față de Edgar Poe, titlul operei verniene a devenit cel sub care o cunoaștem astăzi, *Călătorii extraordinare*. Cîteva dintre cele mai celebre *călătorii* se înscriu pe orbita genului în discuție : *Douăzeci de mii de leghe sub mări, În jurul Lunii, Robur Cuceritorul, Insula cu elice, Stăpînul lumii* etc.

Continuatorii și imitatorii Maestrului au trebuit să caute denumiri întrucîtva diferite, pentru a nu încălca legea proprietății literare și editoriale. În 1892, de pildă, apărea primul număr al unei colecții lunare intitulate *Călătoriile științifice extraordinare* și prezentate astfel de editorul Fayard :

„A distra și a instrui !
Acesta este scopul autorului.
Călătoriile științifice extraordinare au, într-adevăr, pretenția de a iniția publicul, fără ca el să-și dea seama, în descoperirile făcute de îndrăzneții din întreaga lume, oricărei națiuni i-ar aparține și în orice domeniu științific s-ar ilustra (Cf. 48, p. 946).

Apropo de „a distra și a instrui“, în amintita prefață a lui Hetzel se spunea că scopul autorului mai este „instruirea care distrează, distracția care instruiește“. Fayard n-a făcut deci prea mare risipă de imaginație. De altfel, pentru a profita de popularitatea marelui scriitor, al treilea număr al colecției era intitulat *Cincisprezece mii de leghe în spațiu*.

În Anglia, *călătoriile* lui Jules Verne fuseseră botezate „scientific romances“, adică, într-o traducere care încearcă să păstreze culoarea... timpului, „romanțuri științifice“. Atribuită și textelor SF ale lui H. G. Wells, denumirea avea să reziste multe decenii în sfera literaturii generale. O vom regăsi, de pildă, ca titlu al unui eseu consacrat marelui scriitor englez de V. S. Pritchett și inclus într-un volum din 1946 (83). Versiunea „roman științific“ * apare, probabil pentru prima oară la noi, în prefața doctorului E. Dăianu la traducerea *Castelului din*

* ...și geografic.

Carpați *. În același an 1897, Ilarie Chendi o reia în „Recensiunea" traducerii: „Acest fel de roman (cum e partea a doua din *Castelul din Carpați* și cum sînt aproape toate romanele lui Jules Verne) se numește *roman scientific.* Tratează știința în mod poporal, are tendința de a fi instructiv". (67). În 1898, Victor Anestin publica articolul intitulat chiar *Romanul științific,* definind rosturile genului cu mai multă înțelegere: „...romanele științifice au de scop, pe lîngă de a face cunoscute ramurile științei, și pe acela de a duce gîndurile noastre către ipoteze ce poate odată se vor realiza și care, deocamdată, ne fac viața mai plăcută" (56). Termenul pare să răspundă exigențelor epocii, după cum demonstrează și folosirea lui pentru a caracteriza *Primii oameni în Lună,* cunoscutul roman al lui Wells, cu prilejul publicării în foileton, în revista „Progresele științei" (decembrie 1905—martie 1906), a traducerii românești. Cam în aceeași perioadă, este agreat și termenul „roman fantastic". Îl întîlnim, ca subtitlu orientativ, în Germania — Ferdinand Kringel, *De la Pămînt la Marte* (1907), Robert Kraft, *Stăpînul plăcerilor* (1908); în Rusia — N. V. Șelonski, *În lumea viitorului* (1892), A. Bogdanov, *Inginerul Menni* (1913) și în alte țări.

Cînd a avut loc fuziunea celor două elemente, pentru a da naștere unuia dintre numele genului, cu largă circulație într-o bună parte a Europei?

Pentru a răspunde, va trebui să ne întoarcem la Jules Verne, chiar dacă rolul său este de astă dată indirect și involuntar. Piesa *Călătorie prin imposibil,* scrisă de el în colaborare cu Adolphe d'Ennery și reprezentată în 1882 **, a fost caracterizată de criticul Stop, în „Le Journal amusant", drept „mitologico-diabolico-mistico-științifico-fantastică!" (Cf. 82). Sintagma reapare, cu elementele inversate, în celebrul *Jurnal* al fraților Goncourt. Referindu-se la o discuție cu, pe atunci, tînărul Rosny, care va deveni Aîné, ei notau, la 19 februarie 1888, că acesta intenționează să scrie „O serie de cărți fantastico-

* Prefață în care regăsim formula editorilor francezi: „Aci cea mai exactă știință își dă mîna cu cea mai liberă fantezie; ele împreună te dezmiardă și te distrează instruindu-te totodată."

** Vezi *Călătoria lui Jules Verne prin imposibil.*

științifico-fono-literare..." Volumul care cuprinde această însemnare a apărut în 1894. Iar la 16 septembrie 1898 începea publicarea, în „Ziarul călătoriilor și al întîmplărilor de pe mare și uscat", a romanului lui Louis Boussenard, *Zece mii de ani într-un bloc de gheață*, subintitulat de traducător sau de redacție „Povestire științifico-fantastică". Să mai notăm că Georges Rodenbach scria despre Villiers de l'Isle-Adam, în 1899 : „El a creat un fel de fantastic nou, fantasticul științific, subînțelegînd mereu că trebuie să ne grăbim, că fantasticul de azi va fi realitatea de mîine" (102, p. 81). În primele două decenii ale secolului 20, inspirata alăturare pare uitată. Pe lîngă „romanul fantastic", „roman-utopie" „roman-fantezie", o largă răspîndire cunoaște denumirea „roman astronomic", folosită și de Henri Stahl pentru *Un român în Lună* (1913). Victor Anestin preferă varianta „poveste astronomică" pentru *O tragedie cerească* (1914). Potrivit bibliografiei întocmite de A. F. Britikov, prima lucrare sovietică subintitulată „povestire științifico-fantastică" este, în 1923, *Călătorie pe Lună și pe Marte* de V. Iazvițki (5, p. 375). Termenul a fost ulterior unanim și definitiv acceptat în U.R.S.S. El s-a impus după 1950 și la noi, grație îndeosebi meritelor incontestabile ale colecției editate de revista „Știință și tehnică".

Al doilea termen cu largă răspîndire a apărut accidental în 1851, cînd William Watson publica *O carte mică și sinceră despre un mare și vechi subiect*. Capitolul 10 al cărții era intitulat *Science-Fiction — Sărmanul Artist al lui R. M. Horne — Observații despre același (Notă de subsol) — Descoperirile și aplicațiile moderne ale științei — Telegraful Electric — Frenologie* și includea acest pasaj : „Campbell spune că «Ficțiunea în poezie nu este reversul adevărului, ci oglindirea lui delicată și încîntătoare». Asta se potrivește îndeosebi pentru *Science-Fiction*, în care adevărurile cunoscute ale Științei pot fi expuse împletite cu o istorie plăcută, ce poate fi ea însăși poetică și *adevărată* — răspîndind astfel cunoașterea Poeziei Științei îmbrăcată în veșmintele Poeziei Vieții". Această înaripată definiție se potrivește însă mai curînd literaturii de popularizare a științei, iar cartea care a inspirat-o, *Sărmanul artist* al lui Richard Henry Horne, este o fabulă despre modul diferit în care diferite ființe văd și interpretează același obiect. Oricum, pasajul care

ne interesează a fost cu desăvîrșire uitat, pînă ce John Eggeling l-a descoperit și l-a reprodus în catalogul său din iulie 1975, *Phantasmagoria Books, Science Fiction and Fantasy* (Cf. 81).

La sfîrșitul secolului 19 și începutul secolului 20, în Statele Unite erau utilizate numeroase denumiri pentru a delimita textele avînd preocupări comune: „povestiri despre invenții", „povestiri diferite *, „povestiri imposibile", „povestiri pseudo-științifice", „povestiri științifice", „aventuri științifice" etc. (Cf. 80). Pe coperta numărului din decembrie 1922 al magazinului „Science and Invention", editat de Hugo Gernsback, putea fi citit într-un colț, pentru prima oară, termenul „scientific fiction", ficțiune științifică. În 1924, abonații primeau o scrisoare prin care erau înștiințați că va fi lansată o nouă publicație, consacrată în întregime lumii de mîine, călătoriilor interplanetare și invențiilor; titlul propus: „Scientifiction". Apărută în aprilie 1926, publicația se numea totuși „Amazing Stories", doar pagina editorialului purtînd mențiunea „Magazin de Scientifiction". Gernsbach își preciza astfel intențiile: „Prin scientifiction înțeleg narațiuni de felul celor scrise de Jules Verne, H. G. Wells, Edgar Allan Poe, adică narațiuni în care interesul romanesc este împletit cu fapte științifice și viziuni profetice ale viitorului (...) Edgar Allan Poe poate fi numit cu adevărat părintele scientifiction-ului; el este cel care, la origine, în povestirile sale romanțate, a utilizat cu dibăcie fapte științifice în intrigă sau ca fundal al narațiunii. Jules Verne, în uimitoarele sale romane, a introdus și el fapte științifice în intrigă, fiind deci al doilea. Ceva mai tîrziu s-a ivit în fine H. G. Wells ale cărui narațiuni de scientifiction, ca și cele ale predecesorilor săi, au devenit faimoase și nemuritoare." (Cf. 44, p. 60). Hugo Gernsback și-a încheiat operația de contracție lingvistică odată cu apariția numărului din iunie 1929 al noii sale reviste, „Science Wonder Stories", în al cărui editorial folosea termenul „science fiction", reinventat după 78 de ani. Un termen care nu s-a impus fără luptă. Dar încercările de a perpetua vechile denumiri sau de a asigura supremația altora au eșuat, chiar dacă unele

* ...cu sensul de „neobișnuite".

erau, poate, la fel de sugestive. Supracoperta romanului lui John Taine, *Înaintea zorilor* (1934), purta, de pildă, mențiunea „fantascience". Era și titlul cunoscutului fanzin „Fantascience Digest", care a rezistat pînă în 1941. Mă întreb dacă Giorgio Monicelli n-a tradus pur și simplu această denumire, în 1952, prin „fantascienza"...

Comparînd termenii „science fiction" și „fantastic științific", Hartmut Lück crede că „*Din punct de vedere* istoric, cele două noțiuni nu au nimic comun; în timp ce în cazul S. F.-ului a fost vorba, decenii de-a rîndul, mai ales de «amazing stories», deci de aventuri uluitoare, avînd ca ingredient spațiul cosmic și viitorul, F.S.-ul a avut în mod decis un caracter social, a propagat progresul social și a prezentat forme posibile ale viitoarelor confruntări cu dușmanul de clasă" (Cf. 24, p. 9). Despărțirea mi se pare a fi arbitrară, ambele noțiuni definind, cu aceeași aproximație semantică, același gen. *E greu să fii zeu* de Arcadii și Boris Strugațki a fost prezentat în Statele Unite ca „a science fiction novel", după cum *451° Fahrenheit* de Ray Bradbury a apărut în Uniunea Sovietică subintitulat „naucino fantasticeskii roman". Pe de altă parte, *S. F.*-ul nu a ocolit niciodată problemele sociale (chiar dacă le-a abordat mai ales sub forma avertismentului împotriva posibilei evoluții a unor fenomene negative), după cum *F. S.*-ul nu a ocolit niciodată aventurile uluitoare. Polarizarea extremă propusă de Hartmut Lück nu ține seama de realitatea vie a literaturii.

Termenul *science fiction* nu întrunește nici astăzi unanimitatea sufragiilor. În 1941, Robert Heinlein, unul dintre viitorii corifei ai genului, propunea alternativa *speculative fiction,* care continuă să aibă susținători. Iată cum definea el, mai tîrziu, conținutul acestei noțiuni: „În povestirea de *science fiction* speculativ, știința acceptată și faptele stabilite sînt extrapolate pentru a da naștere unei noi situații, unui nou cadru al acțiunii umane. Ca rezultat al acestei noi situații, se creează noi probleme *umane* — și povestirea noastră relatează modul în care ființele umane fac față acestor noi probleme" (54, p. 17). Un alt autor renumit, Theodore Sturgeon, publica în 1972 articolul *Not Science-Fiction but „If-Fiction"*. „if" însemnînd „dacă". Trebuie amintit că în 1952 apăruse primul număr al magazinului „If, Worlds of Science-Fic-

tion", devenit în 1961 „Worlds of If Science Fiction"; Sturgeon a fost director adjunct al magazinului din 1972 pînă la dispariția lui, în 1975. Un ultim exemplu este cel oferit de Pierre Versins, care, în introducerea la monumentala sa *Enciclopedie a utopiei, a călătoriilor extraordinare și a science fiction*-ului (1972), consideră că toate aceste domenii au ca numitor comun fondul lor conjectural, romanesc și rațional; el compune deci locuțiunea „conjecturi romanești raționale", prescurtat „Cora".

Cît despre „anticipație", acest al treilea termen folosit pretutindeni a fost raportat o vreme doar la dimensiunea principală a genului. Izvoarele sînt și aici destul de îndepărtate: în 1781, în Marea Britanie apărea lucrarea anonimă *Anticipație; sau călătoria unui american în Anglia, în anul 1899*. Bibliografia adnotată a lui Ian Clarke (10) înregistrează un număr relativ mare de lucrări din secolul trecut ai căror autori au ținut să precizeze în titlu timpul acțiunii: *Evrika: o profeție despre viitor, Bătălia aeriană: o viziune a viitorului, Visul Irlandei: un romanț al viitorului, Noua Amazonie: o mostră a viitorului, Meda: o povestire despre viitor*... Fenomenul poate fi identificat și în Germania, cum aflăm din catalogul întocmit de Manfred Nagl (31); aici revelatoare sînt subtitlurile: *Un tablou al viitorului, Un vis despre viitor, Un roman al viitorului, O bătălie în viitor* etc Apoi, termenul și-a extins aria. Prima revistă francofonă specializată, apărută la Bruxelles în 1945, se numea „Anticipations". Editura pariziană „Fleuve Noire" publică, începînd din 1951, colecția „Anticipation". Numărul din mai 1953 al lui „Esprit" conținea articolul lui Bertrand d'Astorg, *Despre romanul de anticipație*. La 29 august 1957, „Les Nouvelles Littéraire" insera răspunsurile la ancheta *Trebuie să ardem povestirile de anticipație*? În ultimii ani, termenul este folosit intensiv și în țara noastră.

Literatură științifico-fantastică, *science fiction*, anticipație... Utilizarea unuia sau altuia dintre aceste nume mi se pare a fi o chestiune de preferință, neafectînd unitatea în diversitate a genului aflat într-o continuă și firească expansiune.

ADDENDA

(LA VOLUMUL I)

MAȘINA TIMPULUI : 1888—1895
METAMORFOZE ȘI SEMNIFICAȚII

Căutînd sursa ideii wellsiene despre cea de-a patra dimensiune, am ajuns la un text apărut în „Nature", la 26 martie 1885. Analogiile pe care le-am semnalat mi se par și acum edificatoare, dar *ideea* aparține altui secol. Renato Giovannoli crede că „În realitate, cel dintîi care a considerat timpul drept o a patra dimensiune a fost Lagrange, în *Teoria funcțiilor analitice*, 1797" (17, p. 146). Cel dintîi... În 1754, d'Alembert scria, în articolul *Dimensiune*, inclus în volumul VI al celebrei *Enyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* : „Am spus mai înainte că nu e posibil să concepem mai mult de trei dimensiuni. O cunoștință de-a mea, om de spirit, crede că durata ar putea fi totuși privită ca o a patra *dimensiune* și că produsul înmulțirii timpului cu volumul ar fi într-un fel un produs cu patru dimensiuni ; această idee poate fi contestată, dar ea are, după părerea mea, un oarecare merit, dacă n-ar fi decît cel al noutății".

Cine va descoperi o mențiune anterioară ?

*

După ce semnalase romanul de debut al lui Wells în 1896, într-o cronică a literaturii engleze, Henri D. Davray l-a tradus și l-a publicat în „Mercure de France" (decembrie 1898 și ianuarie 1899), sub titlul *Mașina de explorat timpul*. Interesul stîrnit de această superbă fabulă științifico-fantastică s-a concretizat și în „studiul" lui Alfred Jarry, pe care l-am pomenit în treacăt și-l reproduc acum integral, în versiune proprie.

Dr. Faustroll
COMENTARIU
pentru a servi
la construcţia
MAŞINII DE EXPLORAT TIMPUL

I

NATURA MEDIULUI

Nu e mai dificil să concepi o Maşină de explorat Timpul, decît una de explorat Spaţiul, dacă vei considera Timpul fie ca a patra dimensiune a Spaţiului, fie ca un loc esenţialmente diferit prin conţinutul său.

Timpul este definit de obicei : locul evenimentelor, aşa cum Spaţiul este locul corpurilor. Sau mai simplu : succesiunea, în vreme ce Spaţiul — dacă e vorba despre spaţiul euclidian sau cu trei dimensiuni ; despre spaţiul cu patru dimensiuni, implicat prin intersectarea mai multor spaţii cu trei dimensiuni ; despre spaţiile lui Riemann în care sferele pot fi întoarse pe dos, cercul fiind linie geodezică pe sfera cu aceeaşi rază ; despre spaţiile lui Lobacevski, în care planul nu poate fi întors ; sau despre orice alt spaţiu în afara celui euclidian, în care nu e posibil, ca în acesta din urmă, să construieşti două figuri asemănătoare — este simultaneitatea.

Orice parte simultană a Timpului este întindere şi prin asta poate fi explorată cu ajutorul maşinilor de explorat Spaţiul. Prezentul este întindere în trei direcţii. Dacă te deplasezi într-un punct oarecare al trecutului sau al viitorului, acest punct, în momentul sejurului, va fi *prezent şi întins în trei direcţii*.

Spaţiul sau Prezentul are, reciproc, cele trei dimensiuni ale Timpului : spaţiul parcurs sau trecutul, spaţiul care va veni şi prezentul propriu-zis.

Spaţiul şi Timpul sînt comensurabile, explorarea prin cunoaşterea punctelor Spaţiului nu se poate face decît în lungul Timpului ; şi pentru a măsura cantitativ Timpul, îl raportăm la Spaţiul cadranelor cronometrelor.

Spaţiul şi Timpul, avînd aceeaşi natură, pot fi considerate ca stări fizice diferite ale aceleiaşi materii, sau

moduri diverse de mișcare. Chiar dacă le socotim dcar forme ale gîndirii, vedem Spațiul ca o formă solidă și un sistem rigid de fenomene ; în vreme ce a devenit poetic banal să compari Timpul cu un lichid animat de o mișcare rectilinie uniformă, constituit din molecule mobile a căror minimă facilitate de alunecare sau *Viscozitatea* nu este, în definitiv, decît conștiința.

Spațiul fiind fix în jurul nostru, pentru a-l explora ne mișcăm în vehiculul Duratei. Ea joacă, în cinematică, rolul unei variabile independente oarecare, în funcție de care se determină coordonatele punctelor considerate. Cinematica este o geometrie. În cadrul ei, fenomenele nu au nici înainte, nici după și faptul că noi creăm această deosebire dovedește că sîntem antrenați de-a lungul lor.

Noi ne mișcăm în sensul Timpului și cu aceeași viteză, fiind noi înșine parte a prezentului. Dacă am putea *rămîne imobili în Spațiul absolut, de-a lungul Cursului Timpului*, adică dacă ne-am închide brusc într-o Mașină care să ne izoleze de Timp (în afara neînsemnatei „viteze a duratei" normale de care vom continua să fim animați, în virtutea inerției), toate clipele viitoare sau trecute (vom constata mai departe că Trecutul se află dincolo de Viitor, *văzut din Mașină)* ar fi explorate succesiv, așa cum spectatorul sedentar al unei panorame are iluzia unei călătorii rapide de-a lungul peisajelor succesive.

II

TEORIA MAȘINII

O Mașină care ne izolează de Durată, sau de acțiunea Duratei, îmbătrînire sau întinerire, zguduire fizică transmisă unei făpturi inerte printr-o succesiune de mișcări, va trebui să ne *facă transparenți* pentru aceste fenomene fizice, să ne facă să le traversăm fără ca ele să ne modifice sau să ne deplaseze. Această izolare va fi suficientă (de altfel e imposibil să o combinăm mai perfect) dacă Timpul, depășindu-ne, ne comunică o impulsie minimă, care compensează însă încetinirea duratei noastre obișnuite, păstrate prin inerție, încetinire datorată unei acțiuni comparabile cu viscozitatea unui lichid sau cu frecarea unei mașini.

A fi nemișcat în Timp înseamnă deci a traversa (sau a fi traversat fără urmări neplăcute, așa cum un ochi de geam lasă să treacă un proiectil fără să se spargă, sau și mai bine cum gheața se reface după ce este tăiată cu un fir de fier și un organism e străbătut de un ac aseptic fără să sufere leziuni) toate corpurile, toate mișcările sau toate forțele al căror loc succesiv va fi punctul din spațiul ales de Explorator pentru *plecarea* MAȘINII DE A FI NEMIȘCAT.

Mașina Exploratorului Timpului trebuie să fie :

1. De o rigiditate, adică elasticitate absolută, pentru a străbate solidul cel mai dens ca un abur extrem de rarefiat.

2. Supusă gravitației, pentru a rămîne în același loc al spațiului, dar destul de independentă de mișcarea diurnă a Pămîntului pentru a păstra o direcție invariabilă în Spațiul absolut ; ca un corolar, cu toate că grea, incapabilă de cădere dacă solul se deschide în cursul călătoriei.

3. Ne-magnetică, pentru a nu fi influențată (se va vedea mai departe de ce) de rotația planului de polarizare a luminii.

Există un corp ideal care răspunde primei dintre aceste condiții : *eterul luminos,* solid elastic perfect, pentru că vibrațiile undelor se propagă în el cu viteza cunoscută ; penetrabil pentru orice corp sau penetrînd orice corp, fără o frecare calculabilă, de vreme ce Pămîntul gravitează în el ca în vid. *

Dar, și aceasta e singura asemănare cu *corpul circular* sau eterul aristotelic, el nu e de natură profundă ; și, rotindu-se în întregul lui, el determină rotația magnetică descoperită de Faraday.

* Existența eterului nu este admisă de fizica modernă. Nu-i putem însă reproșa lui Jarry că, în *1899*, își întemeiază argumentația pe proprietățile acestui „solid elastic perfect", de vreme ce, în 1939, *Nouveau Petit Larousse Illustré* înscria, la articolul respectiv, următoarea definiție : „Fluid imponderabil, elastic, care umple spațiile, penetrează toate corpurile, și pe care fizicienii îl consideră a fi agentul de transmisie a luminii, căldurii, electricității etc.". Privind lucrurile din acest unghi, mă întreb dacă nu am fost nedrept cu Macedonski, în comentariul meu la primul capitol, *Captarea Luminei* din *Paradoxe și Ut[illegible]i științifice* (21, p. 152).

Ori un aparat foarte cunoscut este un excelent model de eter luminos și corespunde celor trei postulate.

Să reamintim pe scurt alcătuirea eterului luminos. Este un sistem ideal de particule materiale acționînd unele asupra celorlalte prin mijlocirea unor resorturi fără masă. Fiecare moleculă este, din punct de vedere mecanic, mantaua unui *cîntar cu resort* ale cărui cîrlige de suspensie sînt legate de cele ale moleculelor vecine. O tracțiune asupra cîrligului ultimei molecule va determina mișcarea întregului sistem, exact așa cum înaintează frontul undei luminoase.

Structura cîntarului cu resort este analoagă circulației fără rotație a unor lichide infinit de mari prin deschizături infinit de mici, sau unui sistem articulat de tije rigide și de volanți în rapidă mișcare de rotație, susținuți de toate sau de unele din aceste tije. *

Cîntarul cu resort nu diferă de eterul luminos decît prin aceea că e greu și nu se rotește în întregul său, cum n-ar face-o nici eterul luminos într-un cîmp lipsit de forță magnetică.

Dacă facem ca vitezele unghiulare ale volanților să fie din ce în ce mai mari, sau resorturile din ce în ce mai întinse, perioadele mișcărilor vibratorii elementare vor deveni din ce în ce mai scurte și amplitudinile din ce în ce mai mici : mișcările vor deveni din ce în ce mai asemănătoare celor ale unui sistem perfect rigid format din puncte materiale mobile în Spații și învîrtindu-se potrivit binecunoscutei legi a rotației unui corp rigid avînd momente de inerție egale în jurul celor trei axe principale.

În rezumat, elementul de rigiditate perfect este *girostatul*.

Sînt cunoscute cadrele de aramă, rotunde sau pătrate, conținînd un volant în rotație rapidă pe axa sa interioară. În virtutea rotației, girostatul se află în echilibru pe orice parte. Dacă deplasăm centrul de gravitate puțin în afara verticalei punctului de sprijin, el se întoarce în azimut și *nu cade*.

* Cf. W. Thomson, *On a gyrostatic adynamic constitution for ether* (C. R. 1889 : Proc. R. Soc. Ed. 1890) (N.A.).

Se știe că *azimutul* este unghiul pe care-l face cu meridianul planul determinat prin verticala locului și printr-un punct dat, de pildă o stea.

Cînd un corp este animat de o mișcare de rotație în jurul unei axe, un punct al acesteia fiind antrenat în mișcarea diurnă a globului, direcția axei sale de rotație rămîne invariabilă în Spațiul absolut ; astfel că pentru un observator antrenat fără știrea lui în rotația diurnă, această axă ar părea să se miște uniform în jurul axei globului, exact așa cum ar face-o o lunetă paralactică orientată constant către aceeași stea foarte apropiată de orizont.

Trei girostate în rotație rapidă, cu liniile cuzineților paralele cu cele trei dimensiuni, generează rigiditatea cubică. Exploratorul așezat pe șeaua Mașinii este — din punct de vedere mecanic — închis într-un cub de rigiditate absolută, putînd să treacă fără modificare prin orice corp, asemeni eterului luminos.

Și noi vedem că Mașina este suspendată potrivit unei direcții invariabile în Spațiul absolut, dar în relație cu mișcarea diurnă a Pămîntului, pentru a avea un punct de reper în legătură cu timpul parcurs.

În sfîrșit, ea nu are nici o parte magnetică, așa cum ne va arăta descrierea ei.

III

DESCRIEREA MAȘINII

Mașina este alcătuită dintr-un cadru de abanos, analog cadrului de oțel al unei biciclete. Barele de eben sînt asamblate prin dulii de aramă montate între ele.

Cele trei toruri (sau volanții girostatelor), în cele trei planuri perpendiculare ale spațiului euclidian, sînt de abanos cercuit cu aramă, montate potrivit axelor lor pe tije din tablă de cuarț răsucită în spirală (tabla de cuarț se fabrică prin aceleași procedee ca și firul de cuarț), extremitățile pivotînd în mici cupe de cuarț.

Cadrele circulare sau furcile semi-circulare ale girostatelor sînt de nichel. Sub șea, puțin în față, sînt acumulatorii motorului electric. Mașina nu conține alt fier în afara fierului ductil al electromagneților.

Mișcarea este *transmisă* celor trei toruri prin cutii cu clichete și lanțuri fără sfîrșit din fir de cuarț, înfășurate pe trei roți dințate, planul fiecăreia dintre ele corespunzînd cu planul fiecărui tor, și legate între ele și de motor prin manejuri și pinioane de colț. O frînă triplă acționează simultan asupra celor trei axe.

Fiecare învîrtitură a volantului anterior acționează un declic și patru cadrane de fildeș, juxtapuse sau concentrice, înregistrează zilele, miile, milioanele și sutele de milioane de zile, prin intermediul unei roți canelate și al unui fir fără sfîrșit. Un cadran special se află în legătură cu mișcarea diurnă terestră, prin extremitatea inferioară a axei girostatului orizontal.

Un levier, mișcîndu-se spre înainte prin mijlocirea unui mîner de fildeș, într-un plan paralel cu longitudinalul Mașinii, reglează accelerația motorului ; un al doilea mîner, prin mijlocirea unei tije articulate, încetinește mersul. Se va vedea că întoarcerea din viitor în prezent se face printr-o încetinire a mersului Mașinii, iar mersul înainte în trecut printr-o viteză superioară (pentru a reproduce o și mai perfectă *imobilitate de durată)* celei a mersului înainte în viitor. Pentru oprirea într-un punct oarecare al duratei, un levier blochează tripla frînă.

Mașina în repaos este tangentă la sol prin cadrele circulare ale două dintre girostate ; în mers, cubul girostatic fiind mereu în rotație, sau cel puțin menținut la deviația unghiulară pe care ar determina-o un cuplu constant, ea *se balansează* în azimut pe extremitatea axei girostatului din planul orizontal.

IV

MERSUL MAȘINII

Prin acțiunile girostatice, mașina este *transparentă pentru spațiile succesive ale Timpului.* Ea nu este supusă duratei și păstrează fără durată, la adăpost de acțiunea fenomenelor, conținutul său. Chiar dacă oscilează în Spațiu, chiar dacă Exploratorul se află cu capul în jos, el vede totuși normal și continuu în același sens obiectele mai îndepărtate, căci nu are nici un reper, tot ceea ce este aproape fiind transparent.

Nefiind supus duratei, în timpul călătoriei, oricît ar fi ea de lungă, nu s-a scurs nici o perioadă de timp, *chiar dacă el a făcut un popas în afara Mașinii.* Am spus că el nu durează decît ca o frecare sau o viscozitate, durată practic substituibilă celei căreia ar fi continuat să-i fie supus fără să urce în Mașină. *

Mașina pusă în mișcare se îndreaptă totdeauna spre viitor.

Viitorul este succesiunea firească a fenomenelor : un măr se află în pom ; el va cădea ; Trecutul este succesiunea inversă : mărul cade — *din pom*. *Prezentul* este nul. Este o mică fracțiune a unui fenomen. Mai mică decît un atom. Se știe că mărimea unui atom material este, în privința diametrului său, de $1,5 \times 10^{-8}$ centimetri. ** N-a fost încă măsurată fracțiunea de secundă de timp solar mediu căreia îi este egal Prezentul.

Așa cum, pentru a se deplasa în Spațiu, un mobil trebuie să fie mai mic, în sensul mărimii sale, decît ceea ce-l conține, pentru ca Mașina să se deplaseze în Durată, trebuie să fie mai mică în durată decît Timpul, care o conține, adică mai imobilă în succesiune.

Or, imobilitatea de durată a Mașinii este direct proporțională cu viteza de rotație a girostatelor în Spațiu.

Viitorul fiind desemnat prin *Vi*, viteza spațială sau încetineala duratei, necesară explorării viitorului, va trebui să fie, *V* fiind o cantitate de timp :

$$V < t$$

De fiecare dată cînd *V* se apropie de *O*, Mașina se întoarce către *Prezent*.

* Între cele două părți ale alineatului există o evidentă contradicție : or „nu s-a scurs nici o perioadă de timp“, or s-a scurs o „durată practic substituibilă celei căreia ar fi continuat să-i fie supus fără să urce în Mașină“. Așa cum am arătat în textul care a făcut posibilă această addendă, Exploratorul lui Wells continuă într-adevăr să fie supus procesului său biologic în tot timpul călătoriei, îmbătrînind cu „opt zile“, după propriul său calcul.

** După opt decenii de la apariția *Comentariului*, se consideră că diametrul atomului este cuprins, cu aproximație, între 0,8 ängströmi pentru *elementele ușoare și 3 ängströmi* pentru elementele grele. (Un ängström este egal cu 10^{-8} centimetri).

Mersul în Trecut consistă în perceperea reversibilității fenomenelor. Vom vedea mărul sărind de pe sol în pom, sau mortul înviind, apoi ghiuleaua reintrînd în țeava tunului. Acest aspect *vizual* al succesiunii este cunoscut. ca putînd fi obținut, teoretic, depășind viteza luminii, apoi continuînd să te îndepărtezi cu o viteză constantă, egală celei a luminii. Mașina îl transportă dimpotrivă pe Explorator cu toate simțurile sale în plină Durată și nu la vînătoarea de imagini păstrate prin Spațiu. Îi va fi de ajuns să accelereze mersul pînă ce cadranul înregistrator al vitezei (să mai amintim că viteza girostatelor și încetineala duratei Mașinii, adică viteza evenimentelor în sens contrar, sînt sinonime) marchează

$$V<-t$$

Și va continua cu o viteză uniform accelerată pe care o va regla aproape după formula legii gravitației newtoniene, pentru că un trecut anterior lui -t este notat cu <-t, și pentru a-l atinge el va trebui să citească pe cadran o cifră echivalentă cu

$$V<(<-t).$$

V

TIMPUL VĂZUT DIN MAȘINĂ

Să remarcăm că pentru Mașină există două *Trecuturi* : trecutul anterior prezentului nostru, sau trecutul real, și trecutul *construit de Mașină* cînd ea revine în Prezentul nostru și care nu este decît reversibilitatea Viitorului.

În același fel, Mașina neputînd atinge Trecutul real decît după ce a străbătut Viitorul, ea trece printr-un punct, simetric cu Prezentul nostru, punct mort ca și el între viitor și trecut și care ar fi numit pe drept cuvînt *Prezent imaginar.*

Timpul se înfățișează astfel Exploratorului aflat pe Mașina sa ca o curbă, sau mai bine o suprafață curbă închisă, analoagă *eterului* lui Aristotel. Am scris noi înșine altădată *(Gesturi și Opinii,* cartea a VIII-a), dintr-un

motiv care diferă puțin, *Eternitate* *. Observatorul lipsit de Mașină vede întinderea Timpului *în partea de dincoace de jumătate,* cam așa cum Pămîntul a fost văzut mai intîi plat.

. Din mersul Mașinii se deduce lesne o definiție a Duratei.

Considerînd că ea este reducerea lui *t* la *O* și a lui *O* la *-t,* vom spune :

Durata este transformarea unei succesiuni într-o reversiune.

Adică :

DEVENIREA UNEI MEMORII.

Erudiția și seriozitatea cu care este abordată construcția unei mașini fictive se înscriu în suita gesturilor și opiniilor patafizicianului doctor Faustroll. Pentru că, potrivit definiției autorului cărții la care m-am referit în ultima notă de subsol, „Patafizica este știința soluțiilor imaginare, care acordă în chip simbolic liniamentelor proprietățile obiectelor descrise prin virtualitatea lor".

Cît despre finalul neașteptat al *Comentariului,* el ni se va părea întrutotul la locul lui, dacă ne vom aminti că *Gesturi și opinii* se încheie, după lungi considerații algebrice, cu o definiție la fel de frapantă : „Dumnezeu este drumul cel mai scurt de la zero la infinit".

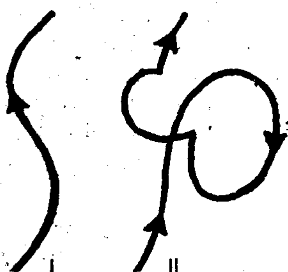
*

Călătoria în timp nu constituie doar una dintre obsesiile cele mai fecunde ale autorilor de anticipații, ci și o preocupare a oamenilor de știință. Marele matematician Kurt Gödel a construit un model cosmologic care permite, în principiu, deplasarea în orice punct din trecut sau din viitor. Pentru a se întoarce în trecutul său, călătorul lui Gödel ar trebui să dispună de un carburant în întregime convertibil în energie. Dacă mașina timpu-

* Pentru a lămuri acest joc de cuvinte intraductibil, voi reproduce, în original, pasajul cu pricina din *Gesturi și opinii ale doctorului Faustroll, patafizician,* lucrare terminată în 1898, dar publicată numai după moartea scriitorului, în 1911 : „L'éternité m'apparaît sous la figure d'un éther immobile, et qui par suite n'est pas lumineux. J'appellerai *circulaire* mobile et périssable l'éther lumineux. Et je déduis d'Aristote *(Traité du Ciel)* qu'il sied d'écrire Éthernité".

lui ar avea o tonă iar călătoria ar dura zece ani, el ar avea nevoie de o sută de miliarde de miliarde de tone de carburant. Viteza mașinii în raport cu Pămîntul ar trebui să nu fie mai mică de 210.000 kilometri pe secundă.

În *Filozofia spațiului și timpului*, Hans Reichenbach descrie o călătorie în timp, declarînd că „aceste evenimente ar fi foarte ciudate, dar nu imposibile din punct de vedere logic". După ce afirmă că putem defini ordinea temporală în temeiul „conceptului de *lanț cauzal*, în care ordinea evenimentelor corespunde ordinii temporale", Reichenbach propune următoarea figură geometrică :

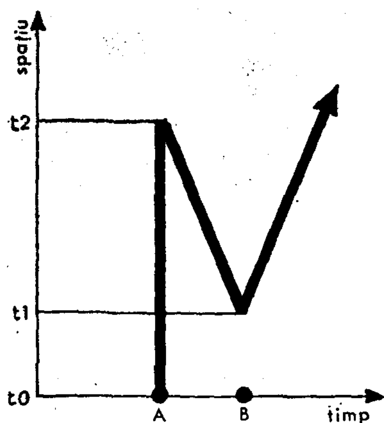


însoțind-o cu acest comentariu :

„Liniile universurilor I și II ale figurii sînt amîndouă linii de univers ale unor ființe umane. Linia de univers I e normală, în timp ce linia de univers II nu se intersectează pe sine însăși direct, fiind reprezentată de o curbă care, ca o spirală, nu este efectiv închisă, ci se întoarce doar în vecinătatea unuia dintre punctele sale. Acest fapt este indicat de micul arc din acel punct particular. Între părțile apropiate ale acestei linii de univers se poate stabili o legătură cauzală prin mijlocirea unor semnale (cum ar fi cuvîntul) în interiorul zonei micului arc. Dacă am aparține liniei de univers II, am face următoarea experiență. Într-o zi întîlnim un om care susține că sîntem eul său precedent. E capabil să ne dea informații complete despre situația noastră actuală și ar putea chiar să ne spună fără greș ce gîndim. El prezice pînă și viitorul nostru îndepărtat, cînd, într-o zi, ne vom afla în poziția lui actuală și vom întîlni eul nostru precedent. Vom crede desigur că e un nebun și

vom merge mai departe. Însoţitorul nostru pe linia de univers I e de acord cu noi. Străinul îşi continuă drumul, cu un surîs sagace ; îl pierdem din vedere, după cum îl pierdem din vedere pe însoţitorul nostru pe linia de univers I şi-i uităm pe amîndoi. Cîţiva ani mai tîrziu întîlnim un om mai tînăr ca noi pe care-l recunoaştem imediat drept eul nostru precedent. Îi spunem cuvînt cu cuvînt exact ceea ce ne spusese *omul mai în* vîrstă decît noi ; el nu ne crede şi ne socoteşte nebuni. De data asta noi ne îndepărtăm cu un surîs sagace. Îl revedem şi pe vechiul nostru însoţitor, avînd exact vîrsta pe care o avea cînd l-am văzut ultima oară. El afirmă însă că nu ne cunoaşte şi e de acord cu eul nostru mai tînăr că trebuie să fim nebuni. După această întîlnire, ne continuăm totuşi drumul împreună cu el. Îl pierdem din vedere pe eul nostru mai tînăr şi de atunci încolo ducem o viaţă normală.“ (Cf. 17, p. 145—146).

Dînd o expresie narativă teoriei lui Richard Feynman, laureat al Premiului Nobel în 1965, potrivit căreia antiparticulele ar fi particule în mişcare către trecut, filozoful Hilary Putnam încearcă să demonstreze de ce călătoria în timp nu e imposibilă din punct de vedere conceptual. Iată figura geometrică propusă de el



şi explicaţia :

În momentul t_2, Oscar Smith se deplasează în trecut către t_1, unde se întîlneşte pe sine însuşi mai tînăr, urmînd apoi cursul firesc al timpului. Un observator extern

ar vedea în perioada care se scurge între t_1 și t_2, pe lîngă tînărul Smith, un Smith în vîrstă care a venit din viitor cu mașina timpului, dublat la rîndul său de un Smith de antimaterie și parcurgînd timpul împotriva curentului; în momentul t_2, acesta din urmă s-ar anula în mod reciproc cu Oscar Smith cel tînăr, îngăduind lui Smith — călătorul în timp să revină în prezent.

Fizicianul american Frank Tipler e de părere că pentru a călători în timp ar fi necesar să se realizeze „o stea neutronică sau o gaură neagră, adică un enorm centru gravitațional artificial. E suficientă o masă hiperdensă în rapidă rotație în jurul său însuși; potrivit calculelor cea mai bună formă posibilă ar fi un cilindru lung de o sută de kilometri și cu diametrul de douăzeci de kilometri, cu o densitate de 10^{14} grame pe centimetru cub, rotindu-se pe axă cu jumătate din viteza luminii [...] orizontul călătoriei e limitat la durata vieții mașinii înseși. Nu se poate merge în trecut dincolo de data punerii ei în funcțiune și nu se poate depăși în viitor momentul în care se va preface în pulbere [...] cilindrul ar consuma energia unei stele; ar trebui deci să acoperim planeta cu panouri solare și să adăugăm toți reactorii nucleari și toate rezervele de petrol cunoscute. Pe de altă parte, cilindrul n-ar putea fi instalat pe Pămînt, pentru că l-ar dezintegra; locul lui ar fi în spațiu“ (79).

O sută de miliarde de miliarde de tone de carburant... un cilindru lung de o sută de kilometri și cu un diametru de douăzeci de kilometri... 0,7 sau 0,5 din viteza luminii... energia unei stele... După cum se vede, construcția mașinii timpului rămîne pe seama generațiilor viitoare.

ÎNGERI SAU MONȘTRI?

Înainte chiar ca Schiaparelli să fi observat celebrele „canale“ care au dat naștere, mai ales datorită interpretării entuziaste și abuzive a lui Percival Lowell, mitului despre civilizația marțiană, Henri de Parville publicase romanul *Un locuitor al planetei Marte* (1865). Locuitorul în cauză este descoperit în America, unde a ajuns, în paleolitic, într-un aerolit. Savanții reușesc să-l

extragă din mormîntul său de piatră : „Picioarele, foarte scurte, n-au putut fi scoase decît foarte deteriorate ; capul a ieșit aproape intact ; fără păr ; pielea netedă, încrețită, tăbăcită ; creierul triunghiular ; fața bizară, îngustă și osoasă ; un fel de trompă pornind aproape de la frunte, în chip de nas ; o gură foarte mică, cu numai cîțiva dinți [...] brațe foarte lungi, coborînd pînă mai jos de coapse ; cinci degete, al patrulea fiind mult mai scurt decît celelalte. Înfățișare în general firavă... Pielea, puțin calcinată, trebuie să fi fost galbenă roșietică".

Potrivit normelor terestre, marțianul lui Henri de Parville este un pitic ; cel al lui Henri Stahl din *Un român în Lună* (1914) — un adevărat uriaș : „...înalt de aproape 3 metri, avea capul triunghiular, ca o enormă pară întoarsă ; pieptul îi era anormal dezvoltat, ascuțindu-se spre pîntecele supt ca de viespe, apoi iar se lățea trupul la șolduri și se termina prin două picioare înalte, zvelte, cu mușchi eleganți. Să fi zis, ca siluetă, o suprapunere a trei triunghiuri de inegală mărime, fiecare cu baza sus, cu vîrful jos și exact la mijlocul bazei triunghiului inferior !" Gura marțianului este „minusculă, fără buze aproape, cu falca de jos cu totul atrofiată", fruntea „imensă, bombată", fața „scurtă, triunghiulară, absolut spînă", ochii „mici, scăpărători, ca două diamante negre". Stahl pornește de la concepția că idealul nostru de frumusețe și armonie a formelor este determinat de anumite condiții specifice. Marțianul său apare deci nu monstruos, ci croit *altfel* decît noi. Această viziune, destul de rară în epocă, este net superioară exercițiilor teratologice sau transplantării artificiale a alcătuirii umane pe alte corpuri cerești.

*

Problema inteligenței vegetale îl preocupă și pe Camille Flammarion, în *Povestirile Infinitului* (1872). Într-o existență anterioară celei terestre, eroul său, Lumen, a trăit pe o imensă planetă inelară din constelația Lebedei, locuită numai de arbori gînditori. Oamenii-Plante „văd, aud și vorbesc, fără ochi, fără urechi, și fără laringe". Ei trăiesc, în medie, cinci-șase sute de ani. Sînt sexuați și fecundarea poate fi efectuată și la distanță. „Nu cunosc deloc războiul, acest flagel al omenirii pămîntești."

În martie 1927, „Amazing Stories“ publica povestirea lui T. S. Stribling, *Petele verzi*. O expediție geografică ajunge într-o vale neexplorată din Peru. Se ivește o ființă misterioasă, care pare să-i supravegheze pe intruși. Aceștia răspund curiozității ei cu gloanțe. Ființa dispare și, în locul unde se afla, geografii descoperă pe sol pete verzi. Analiza arată că e vorba despre clorofilă... Ați înțeles, desigur, că ființa era o plantă extraterestră gînditoare și capabilă să se deplaseze.

Creatorul de stele a lui Olaf Stapledon, despre care spuneam că „ne oferă poate cel mai vast sortiment de extratereștri între coperțile unei singure cărți“ (21, p. 61), nu omite capitolul inteligenței vegetale. Periplul galactic al eroului său îl duce și pe cîteva mici planete pe care „organismele cele mai evoluate semănau cu niște gigantice ierburi mobile al căror ritm de viață fusese accelerat de violența razelor solare [...] Ele aveau un număr de membre fixe și o formă precisă, dar pielea lor era verde sau cu dungi verzi și ele purtau ici și colo, după specie, mase de frunziș (...) Pentru a se mișca, unele se mulțumeau să-și dezgroape rădăcinile primitive și se tîrau ca niște omizi. Altele își desfăceau frunzele și se lăsau purtate de vînt [...] Omul-plantă tipic avea aceeași structură verticală ca și noi. Pe cap, o creastă de pene verzi putea fie să se replieze ca frunzele unei imense lăptuci, fie să se deschidă pentru a primi lumina. Trei ochi cu nenumărate fațete se vedeau sub creastă. Dedesubt, trei membre prehensile asemănătoare unor brațe se ramificau la extremități. Trunchiul subțire, suplu, strîns în fibre rigide care se suprapuneau în parte cînd se îndoia, era împărțit în trei picioare care-i slujeau la mers. Două dintre ele erau și guri care sugeau seva rădăcinilor sau devorau elementele nutritive străine. Al treilea era un organ de excreție [...] Piciorul conținea de asemenea organele gustului și ale auzului [...] sunetul se propaga prin sol.“

TEMĂ CU VARIAȚIUNI

Între romanul lui Jacques Guttin, *Epigone, povestire din secolul viitor* (1659) și povestirea lui Fitz James O'Brien, *Ce-a fost asta? Un mister* (1859), trebuie așezate *Postumele* lui Restif de la Bretonne (1802). Ducele Multipliandre întîlnește un om care îi demonstrează că a descoperit secretul invizibilității : „El scoase din buzunar o cutie semănînd cu o pudrieră și o agită cu putere... Pe măsură ce pudra se răspîndea în aer, el devenea invizibil ; astfel că, după două minute, nu l-am mai văzut !..." Pudra miraculoasă „Era produsul unor operații chimice, afirmative sau negative. Afirmativele dădeau naștere nu unei pulberi, cum văzusem, ci unui fluid albastru de culoarea cerului ; negativele împiedicau corpurile să primească vreo rază de lumină. Am putut să realizez compoziția adresîndu-mă lui Lavoisier, fermierul general ; el mi-a dat substanțele cărora le știam doar numele".

Recursul la marele chimist constituie pentru Restif un mod de a-și asigura credibilitatea cititorilor. Explicațiile lui situează de altfel pasajul citat dincolo de sfera miraculosului, chiar dacă nu poate fi încă vorba de *science fiction.*

ȘTIINȚA ÎNSEAMNĂ PUTERE

Comentînd un pasaj din *În anul 4000 sau o Călătorie la Venus,* privind aerul venusian care „nu numai că curățește sîngele dar îl și nutrește", sugeram ca sursă a ideii romanul lui Pierre de Sélénes. Știind că Anestin îl venera pe Flammarion, mi se pare mai posibilă acum influența unui pasaj din *Povestirile Infinitului* (vorbește Lumen) : „Nu e atît de greu pe cît pare la prima vedere să crezi în posibilitatea existenței unei atmosfere hrănitoare [...] ca să-ți imaginezi că întreaga nutriție poate

fi pusă pe seama atmosferei, ajunge să observi că, în general, un aliment complet este alcătuit din albumină, zahăr, grăsime și sare și să-ți închipui că un fluid atmosferic, în loc să conțină doar azot și oxigen, ar fi alcătuit și din aceste substanțe, însă în stare gazoasă".

BIBLIOGRAFIE

CĂRŢI

1. Aldiss, Brian W., *Billion Year Spree*, Shocken Books, New York, 1975.
2. Allotte de la Fuye, Marguerite, *Jules Verne, sa vie, son oeuvre*, Kra, Paris, 1928.
3. Baxter, John, *Science Fiction in the Cinema*, Paperback Library, New York, 1970.
4. Bonaparte, Marie, *Edgar Poe, étude psychoanalitique*, Les Editions Denoel et Steele, Paris, 1933.
5. Britikov, A. F., *Russkii sovetskii naucino fantasticeski roman*, Izdatelstvo „Nauka", Leningrad, 1970.
6. Brosnan, John, *Future Tense. The Cinema of Science Fiction*, St. Martin's Press, New York, 1978.
7. Buranelli, Vincent, *Edgar Allan Poe*, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1966.
8. Chapoutot, Henri, *Villiers de l'Isle-Adam, L'Écrivain et le Philosophe*, M. Delesalle, Editeur, Paris, 1908.
9. Chesneaux, Jean, *Une lecture politique de Jules Verne*, Maspéro, Paris, 1971.
10. Clarke, Ian, *The Tale of the Future*, The Library Association, London, 1972.
11. Clerget, Fernand, *Villiers de l'Isle-Adam*, Société des Editions Louis Michaud, Paris, s. d.
12. Colling, Alfred, *Edgar Poe*, Albin Michel, Paris, 1952.
13. Costello, Peter, *Jules Verne, Inventor of Science Fiction*, Charles Scribner's Sons, New York, 1978.
14. Davidson, Edward H., *Poe, A Critical Study*, The Belknap Press of Harvard University Press — Cambridge, 1957.
15. Evans, I. O., *Jules Verne and His Work*, Twayne Publishers, Inc., 1966.
16. Forclaz, Roger, *Le Monde d'Edgar Poe*, Herbert Lang, Berne-Peter Lang, Francfort, 1974.
17. Giovannoli, Renato, *La scienza della fantascienza*, Espresso Strumenti, Editori Europei Associati, Milano, 1982.
18. Heller, Leonid, *De la science-fiction soviétique*, Editions L'Age d'Homme, Lausanne, 1979.
19. Herp, Jacques van, *Panorama de la science fiction*, André Gérard, Verviers, 1973.
20. Hobana Ion, *20.000 de pagini în căutarea lui Jules Verne*, Editura Univers, Bucureşti, 1979.

21. Hobana, Ion, *Science Fiction. Autori, cărți, idei,* Editura Eminescu, București, 1983.
22. Huet, Marie-Hélène, *L Histoire des voyages extraordinaires, essai sur Jules Verne,* Minard, Paris, 1973.
23. Jaloux, Edmond, *Edgar Poe et les femmes,* Editions du Milieu du Monde, Genève, 1943.
24. Manolescu, Florin, *Literatura S. F.,* Editura Univers, București, 1980.
25. Martin, Charles-Noël, *Jules Verne, sa vie et son oeuvre,* Lausanne, Rencontre, 1971.
26. Martin, Charles-Noël, *Recherches sur la nature, les origines et la traitement de la science dans l'oeuvre de Jules Verne,* text dactilografiat.
27. Mauclair, Camille, *Le génie d'Edgar Poe,* Albin Michel, Paris, 1925.
28. McConnell, Frank, *The Science Fiction, of H. G. Wells,* Oxford University Press, 1981.
29. Moré, Marcel, *Le très curieux Jules Verne,* Gallimard, Paris, 1960.
30. Moskowitz, Sam, *Explorers of the Infinite,* The World Publishing Company, Cleveland and New York, 1963.
31. Nagl, Manfred, *Science Fiction in Deutschland,* Tubinger Vereinigung für Vollskunde, E. V. Tubingen Schloss, 1972.
32. Nery, Alain, *Les idées politiques et sociales de Villiers de l'Isle-Adam* (2 vol.), Université de Lille III, 1981.
33. Nicolson, Marjorie Hope, *Voyages to the Moon,* The Mac Millan Company, New York, 1948.
34. Pagetti, Carlo, *Il senso del futuro. La fantascienza nella letteratura americana,* Edizioni di storia e letteratura, Roma, 1970.
35. Panshin, Alexei e Cory, *Mondi interiori. Storia della fantascienza,* Editrice Nord, Milano, 1977.
36. Petrașincu, Dan, *Edgar Poe, iluminatul.* Editura Cultura românească", București, 1942.
37. Pohl, Frederik & Frederik Pohl IV, *Science Fiction Studies in Film,* Ace Books, New York, 1981.
38. Quinn, Arthur Hobson, *Edgar Allan Poe. A Critical Biography,* Cooper Square Publishers, New York, 1969.
39. Quinn, Patrick F., *The French Face of Edgar Poe,* Carbondale, Illinois, 1957.
40. Richard, Claude, *Edgar Allan Poe journaliste et critique,* Université de Lille III, 1976.
41. Rogers, Alva, *A Requiem for Astounding,* Advent: Publishers, Chicago, 1964.
42. Rose, Mark, *Alien Encounters. Anatomy of Science Fiction,* Cambridge, MA & London : Harvard University Press, 1981.
43. Rovin, Jeff, *A Pictorial History of Science Fiction Films,* Citadel Press, Secaucus, New Jersey, 1975.
44. Sadoul, Jacques, *Histoire de la science fiction moderne,* Editions Robert Laffont, Paris, 1984.
45. Sobchak, Vivian Carol, *The Limits of Infinity. The American Science Fiction Film* A. S. Barnes and Co., Inc., Cranbury, New Jersey, 1980.

46. Strickland, A. W., Forrest J. Ackerman, *A Reference Guide to American Science Fiction Films*, T.I.S. Publications, Bloomington, 1981.
47. Verne, Jean Jules-, *Jules Verne*, Hachette, Paris, 1973.
48. Versins, Pierre, *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science fiction*, Editions L'Age d'Homme, Lausanne, 1972.
49. Versins, Pierre, *Outrepart*, Editions L'age d'Homme, Lausanne, 1971.
50. Vierne, Simone, *Jules Verne et le roman initiatique*, Hachette, Paris, 1973.
51. Wells, H. G., *Two Film Stories: Things To Come and The Man Who Could Work Miracles*, London: The Cresset Press, 1940.
52. Wollheim, Donald, *Les faiseurs d'univers*, Editions Robert Laffont, Paris, 1974.
53. * * * *Correspondance générale de Villiers de l'Isle Adam*, Mercure de France, Paris, 1962.
54. * * * *Of Worlds Beyond* edited by Lloyd Arthur Eshback, Advent: Publishers, Chicago, 1964.

CAPITOLE, PREFEȚE, ARTICOLE

55. Albérès, R. M., *Faillite de la fiction scientifique ou devons-nous participer à la conquête littéraire du Cosmos?*, „Combat", 21 Novembre, 1957.
56. Anestin, Victor, *Romanul științific*, „Foaia populară", nr. 35, 1 noi. 1898.
57. Atkins, Thomas R., *Notes on Science Fiction on the Screen*, in *Science Fiction Films*, edited by Thomas R. Atkins, Monarch Press, Simon & Schuster, Inc., New York, 1976.
58. Belloc, Marie, *Jules Verne at home*, „The Strand Magazine", February 1895.
59. Bennett, E. A., *Herbert George Wells and His Work*, „The Cosmopolitan Magazine", XXXIII (August 1902).
60. Bennett, Maurice J., *Edgar Allan Poe and the Literary Tradition of Lunar Speculation*, „Science Fiction Studies", Volume 10, Part 2, July 1983.
61. Berger, Albert I., *Nuclear Energy: Science Fiction's Metaphor of Power*, „Science-Fiction Studies", Volume 6, Part 2, July 1979.
62. Bergier, Jacques, *La science fiction*, în *Histoire des Littératures*, Gallimard, 1958.
63. Bollery, J. et P.-G. Castex, *Composition et publication de l'Eve future*, Appendice la *L'Eve future* par Villiers de l'Isle Adam, Le Club du Meilleur Livre, Paris, 1957.
64. Bordeaux, Henri, *Villiers de l'Isle Adam*, în *Ames modernes*, Librairie Académique Perrin et Cie, Paris, 1912.
65. Bridenne, Jean-Jacques, *Sous le signe d'Edgar Poe*, în *La littérature française d'imagination scientifique*, Gustave Arthur Dassonville, Paris, 1950.
66. Castex, Pierre-Georges, *Introduction* la *Contes cruels. Nouveaux contes cruels*, Editions Garnier Frères, Paris, 1980.

67. Chendi, Ilarie, *Jules Verne: „Castelul din Carpați"*, „Familia", Nr. 47, 23 noi./5 dec. 1897.
68. Dumas, Olivier, *Le secret du „Village aérien"*, „Bulletin de la Société Jules Verne", Nr. 53, 1-er trimèstre, 1980.
69. Fissore, Valerio, *Poe e la fantascienza?* în *E. A. Poe Dal gotico alla fantascienza*, Saggi di letteratura comparata a cura di Ruggero Bianchi, U. Mursia editore, Milano, 1978.
70. Gamarra, Pierre, *Jules Verne ou le printemps*, „Europe", No. 112—113, Avril-Maî 1955.
71. Gerould, Daniel, *Villiers de l'Isle-Adam and Science Fiction*, „Science-Fiction Studies", Volume 11, Part, 3, November 1984.
72. Gires, Pierre, *H.-G. Wells et le cinéma*, „L'Ecran fantastique", 2e série, No. 4, 1973.
73. Juin, Hubert, *Jules Verne et ses mythologies*, „Magazine Littéraire", nr. 119, Décembre 1976.
74. Ketterer, David, *The SF Element in the Work of Poe: A Chronological Survey*, „Science-Fiction Studies", Volume 1, Part 3, Spring 1974.
75. Laissus, J., *A propos de l'„Albatros"*, „Bulletin de la Societé Jules Verne", N. 7—8, 1968.
76. Lebois André, *En relisant* L'Eve Future *de Villiers de l'Isle-Adam*, „Revue de la Méditeranée", 90—91, Mars-Juin 1959.
77. Lemnaru, Oscar, *Nuvelele fantastice ale lui Edgar Poe*, Colecția „Povestiri științifico-fantastice", Nr. 362, 15 decembrie 1969.
78. Mauclair, Camille, *Villiers de l'Isle-Adam relativement à Poe et Flaubert*, în *Princes de l'esprit*, Albin Michel, Paris, s. d.
79. Mercadet, Léon, *Je pars aujourd'hui et demain j'arrive hier*, avec Frank Tipler, „Frigidaire", 10, 1981.
80. Moskowitz, Sam, *How Science Fiction Got Its Name*, in *Explorers of the Infinite*, The World Publishing Company, Cleveland and New York, 1963.
81. Moskowitz, Sam, *That Early Coinage of „Science Fiction"*, „Science-Fiction Studies", Volume 3, Part 2, November 1976.
82. Pourvoyeur, Robert, *De l'extraordinaire à l'impossible*, în Jules Verne et Adolphe d Ennery, *Voyage à travers l'impossible*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1981.
83. Pritchett, V. S., *The Scientific Romances*, în *The Living Novel*, Chatto and Windus, London, 1946.
84. Raymond, François, *Voyage à travers l'impossible et „Voyages extraordinaires"*, în *Jules Verne 4 — Texte, image, spectacle*, „La Revue des Lettres Modernes", Minard, 1983.
85. Sadoul, Georges, *Notes sur Jules Verne et le cinéma*, „Europe", Nr. 112—113, Avril-Mai 1955.
86. Suchianu, D. I., *Filme cu subiect fantastic*, „Adevărul Literar și Artistic", Nr. 639, 5 Martie 1933.
87. Suchianu, D. I., *Ce va fi mîne*, „Adevărul Literar și Artistic", Nr. 807, 24 Mai 1936.
88. Taine, John, *Writing a Science Novel*, în *Of Worlds Beyond*, Advent Publishers, Chicago, 1964.
89. Valéry, Paul, *Au sujet d'Eurèka*, în *Variété*, Chez Claude Aveline, Paris, 1926.

90. Wells, H. G., Prefața la *Seven Famous Novels*, Alfred A. Knopf, 1934, „România literară“, 12 august 1971.

VARIA

91. Asimov, Isaac, *Opus 100*, Houghton Mifflin, 1969.
92. Castellani, Leandro Luciano Gigante, *6 August. Istoria bombei atomice*, Editura Politică, București, 1968.
93. Ceserani, Gian Paolo, *I falsi Adami. Storia e mito degli automi*, Feltrinelli Editore, Milano, 1969.
94. Drake, W. Raymond, *Gods and Spacemen in the Ancient East*, Sphere Books Limited, London, 1976.
95. Fonvielle, W. de, *Les toqués de la navigation aérienne*, „Journal des voyages et des aventures de terre et de mer“, No. 474, 8 Août 1886.
96. Gautier, Théophile, *Les Ballons*, „La Presse“, 3 décembre 1950.
97. Goncourt, Edmond et Jules de, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, Tome 1, Fasquelle-Flammarion, Paris, 1956.
98. Lalou, René, *Histoire de la littérature française contemporaine (1870 à nos jours)*, Les Editions G. Crès et Cie, Paris, 1924.
99. Lapp, Ralph, *Noua forță. Despre atomi și oameni*. Editura de Stat pentru Literatură Politică, București, 1956.
100. Martin, Charles-Noël, *Einstein*, Hachette, 1979.
101. Prédal, René, *Le cinéma fantastique*, Editions Seghers, Paris, 1970.
102. Rodenbach, Georges, *L'Elite*, Bibliothèque Charpentier, Paris, 1899.
103. Roy, Protop Chandra, *Bhisma Parva (Drona Parva)*, Bharata Press, Bombay, 1888.
104. Sadoul, Georges, *Histoire générale du cinéma. L'invention du cinéma 1832—1897*, Editions Denoël, Paris, 1946.
105. Wells, H. G., *The Outline of History*, Cassel and Company, Ltd. London, New York, Toronto and Melbourne, 1924.
106. Wells, H. G., *Experiment in Autobiography*, Victor Gollancz and The Cresset Press Ltd., London, 1934.
107. * * * *Encyclopédie thématique Weber. La technique*, Weber, S. A. d'éditions, Paris, 1970.
108 * * * *The H. G. Wells Scrapbook*. Edited by Peter Haining Clarkson N. Potter, Inc./Publisher, 1978.